

Теория искусства и культуры

Арсланов Виктор Григорьевич

«Рассуждение о свободных искусствах...»

П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

10

Флорковская Анна Константиновна

Проект «Апофатика» Гора Чахала. Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов

36

Тулчинский Григорий Львович

Смех и нормативно-банальность

Индивидуальные художественные практики

Силюнас Видмантас Юргис

Тирсо де Молина: театральность и волшебная сила театра

Атапин Иван Ильич

Скульптор на распутье: уральский вариант
И.Д. Шадра (1918–1919)

Божко Арина Юрьевна, Козлова Анна Сергеевна

Трансцендентные измерения античной культуры

Смирнова Елена Евгеньевна

Фантастическое в фотопортретах
1970–1990-х годов

Искусство советского периода

Купец Любовь Абрамовна

Музыка советской эпохи как часть истории (по материалам самодельных пластинок)

Манучарова Дарья Александровна

Портретное творчество О.Л. Кукушкина в контексте русского искусства XIX века

Изобразительное искусство и архитектура

Иньшаков Александр Николаевич

Выставка Михаила Врубеля как предмет искусствоведческой рефлексии

250

Кононенко Евгений Иванович

Инцидент казанской Соборной мечети: к истории одного архитектурного проекта

286

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 2 2024

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072



**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 2 2024

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

«Художественная культура» — электронное периодическое рецензируемое научное издание, входит в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук (решение Президиума ВАК от 01.11.2022) по следующим научным специальностям:

- 5.7.3. — Эстетика (философские науки);
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (культурология);
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (философские науки);
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (искусствоведение);
- 5.10.3. — Музыкальное искусство (искусствоведение);
- 5.10.3. — 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 November 1, 2022).

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

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

The journal is indexed in eLibrary.ru, DOAJ, CyberLeninka, Google Academia databases.

Certificate: El No. FS77-46477

ISSN: 2226-0072

Publication frequency:

The journal is published quarterly.

Founder and publisher:

State Institute for Art Studies

5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia

tel.: + 7 495 694-03-71

fax: + 7 495 785-24-06

e-mail: institut@sias.ru

Редакционно-экспертный совет

Николай Андреевич Хренов

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

Корнелия Ичин

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

Надежда Борисовна Маньковская

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

Елена Николаевна Устюгова

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

Артем Евгеньевич Радеев

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

Ульрих Фрёшле

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

Игорь Вадимович Кондаков

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

Анна Владимировна Костина

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

Владимир Вячеславович Виноградов

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

Владимир Алексеевич Колотаев

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

Юлия Всеволодовна Михеева

Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИК им. С.А. Герасимова (Москва, Россия)

Виталий Федорович Познин

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

Елена Анатольевна Артамонова

Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)

Галима Ураловна Лукина

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

Оксана Евгеньевна Шелудякова

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

Редакционная коллегия

Главный редактор

Екатерина Викторовна Сальникова

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Заместитель главного редактора

Николай Андреевич Хренов

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

Ответственный секретарь

Виолетта Дмитриевна 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

Екатерина Юрьевна Андреева

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

Анна Константиновна Флорковская

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

Михаил Викторович Дущев

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

Екатерина Юрьевна Золотова

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

Жэнь Гуансюань

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

Ричард Темпест

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

Евгений Андреевич Кондратьев

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

Editorial and Expert Council

Nikolai Andreevich Khrenov

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

Cornelia Ichin

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

Nadezhda Borisovna Mankovskaya

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

Elena Nikolaevna Ustiugova

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

Artem Evgenievich Radeev

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

Ulrich Fröschle

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

Igor Vadimovich Kondakov

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

Anna Vladimirovna Kostina

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

Vladimir Vyacheslavovich Vinogradov

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

Vladimir Alekseevich Kolotayev

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

Julia Vsevolodovna Mikheeva

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

Vitaly Fyodorovich Poznin

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

Elena Anatolyevna Artamonova

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

Galima Uralovna Lukina

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

Oksana Evgenyevna Sheludyakova

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

Ekaterina Yurievna Andreeva

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

Anna Konstantinovna Florkovskaya

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

Mikhail Viktorovich Dutsev

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

Ekaterina Yurievna Zolotova

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

Ren Guangxuan

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

Richard Tempest

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

Evgeny Andreevich Kondratiev

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

Editorial Board

Editor-in-chief

Ekaterina Victorovna Sainikova

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

Deputy Editor-in-chief

Nikolai Andreevich Khrenov

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Executive Secretary

Violetta Dmitrievna Evallyo

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

Editors

Daria Aleksandrovna Zhurkova

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

Victoria Vladimirovna Voskresenskaya

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

Содержание

Теория искусства и культуры

Арсланов Виктор Григорьевич 10
«Рассуждение о свободных искусствах...»
П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского
искусствознания XIX века

Флорковская Анна Константиновна 36
Проект «Апофатика» Гора Чакхала. Религиозная тема
в искусстве российских новых медиа 2010-х годов

Тулчинский Григорий Львович 64
Смех и нормативно-банальное: вызов цифры

Индивидуальные
художественные миры

Силюнас Видмантас Юргевич 78
Тирсо де Молина: театральность жизни
и волшебная сила театра

Атапин Иван Ильич 124
Скульптор на распутье: урало-сибирское турне
И.Д. Шадра (1918–1919)

**Божко Арина Юрьевна, Кухта Мария
Сергеевна** 146
Трансцендентные измерения танцевальной
античной культуры

Смирнова Елена Евгеньевна 164
Фантастическое в фотопроектах Мартины Франк
1970–1990-х годов

Искусство советского времени

Купец Любовь Абрамовна 186
Музыка советской эпохи как часть публичной
истории (по материалам сайта Arzamas)

Манучарова Дарья Александровна 220
Портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской
в контексте русского искусства 1900–1930-х годов

Изобразительное искусство
и архитектура

Иньшаков Александр Николаевич 250
Выставка Михаила Врубеля как предмет
искусствоведческой рефлексии

Кононенко Евгений Иванович 286
Инцидент казанской Соборной мечети:
к истории одного архитектурного проекта

Слюнькова Инесса Николаевна 322
«Колодец с горгульей» и принцип гиперцитации
в архитектуре Ливадийского дворца

Музыкальная культура

Александрова Василиса Александровна 340
Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти»
М.П. Мусоргского: к истории международных
музыкально-издательских контактов первой трети
XX века

Васенина Екатерина Викторовна 378
«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги
Цветковой: в поисках историко-культурного диалога

Кино и массмедиа

Сараскина Людмила Ивановна 404
Правда и ложь в исторических репутациях.
Образ императора Николая I в отечественном
кинематографе

Смолев Даниил Дмитриевич 436
Сериалы и паузы: к проблеме монтажного шва

Smolev Daniil D. 472
Series and Pauses: To the Problem of Cutting

Львов Николай Александрович 498
«Отелло» Орсона Уэллса и Сергея Юткевича:
интерпретации трагедии мавра в США и СССР

Данные авторов. Аннотации 530

Contents

Art & Culture Theory

Arslanov Victor G. 10
The Discourse on Free Arts... by P.P. Chekalevsky as
a Prologue to the Plot of the Russian Art History of the
19th Century

Florkovskaya Anna K. 36
The Apophatica Project by Gor Chakhal. The Religious
Theme in the New Media Art in Russia in the 2010s

Tulchinskii Grigori L. 64
Laughter and the Normative Banal: The Challenge
of the Digital

Individual Art Worlds

Silyunas Vidmantas Yu. 78
*Tirso de Molina: Theatricalism of Life and the Magic
Power of Theater*

Atapin Ivan I. 124
The Sculptor at the Crossroads: Ivan Shadr's Urals
and Siberian Tour, 1918–1919

Bozhko Arina Yu., Kukhta Maria S. 146
Transcendental Dimensions of Ancient Dance Culture

Smirnova Elena E. 164
The Elements of Fantasy in Martine Franck's
Photography Projects of the 1970s–1990s

Art of the Soviet Era

Kupets Lyubov A. 186
Music of the Soviet Era as Public History (Based on
Materials of the Arzamas Website)

Manucharova Daria A. 220
Portrait Works by Olga Della-Vos-Kardovskaya
in the Context of the Russian Art of the 1900s–1930s

Fine Arts

Inshakov Aleksandr N. 250
Mikhail Vrubel's Exhibition as a Subject of Art Criticism
Reflection

Kononenko Evgenii I. 286
The Kazan Cathedral Mosque Incident: On the History
of One Architectural Project

Slyunkova Inessa N. 322
A Well with a Gargoyle and the Principle
of Hyperquotation in the Architecture of the Livadia Palace

Musical Culture

Aleksandrova Vasilisa A. 340
H.F. Redlich on M.P. Musorgsky's *Songs and Dances
of Death*: To the History of the International Music
Publishing Contacts in the First Third of the 20th Century

Vasenina Ekaterina V. 378
Liturgy by Leonide Massine and *Liturgy* by Olga Tsvetkova:
In Search of Historical and Cultural Dialogue

Cinema and Mass Media

Saraskina Liudmila I. 404
Truth and Untruth in Historical Reputations.
The Image of the Emperor Nicholas I in Russian Cinema

Smolev Daniil D. 436
Series and Pauses: To the Problem of Cutting
(In Russian)

Smolev Daniil D. 472
Series and Pauses: To the Problem of Cutting
(In English)

Lvov Nikolai A. 498
Othello by Orson Welles and by Sergei Yutkevich:
The Moor's Tragedy Interpretations in the USA
and the USSR

About the Authors. Abstracts 530

УДК 7.01
ББК 72.3

Арсланов Виктор Григорьевич

Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник,
отдел теории искусства, Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств Российской академии художеств,
119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0001-5020-5985
varslanov@yandex.ru

Ключевые слова: теория изобразительного искусства, живопись,
скульптура, архитектура, тектоника, аллегория, классика,
художественный стиль, художественная форма, Просвещение,
формальная школа

Арсланов Виктор Григорьевич

«Рассуждение о свободных художествах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствоведения XIX века



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-10-35

Для цит.: Арсланов В.Г. «Рассуждение о свободных художествах...»
П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствоведения
XIX века // Художественная культура. 2024. № 2. С. 10–35.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-10-35>.

For cit.: Arslanov V.G. *The Discourse on Free Arts...* by P.P. Chekalevsky
as a Prologue to the Plot of the Russian Art History of the 19th Century.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 10–35.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-10-35>. (In Russian)

Arslanov Victor G.

D.Sc. (in Art History), Professor, Chief Researcher, Department of Art Theory,
Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of
Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5020-5985
varslanov@yandex.ru

Keywords: theory of fine arts, painting, sculpture, architecture, tectonics,
allegory, classics, artistic style, art form, Enlightenment, formal school

Arslanov Victor G.

The Discourse on Free Arts... by P.P. Chekalevsky as a Prologue
to the Plot of the Russian Art History of the 19th Century

Аннотация. Статья посвящена исследованию искусствоведческих взглядов автора первого российского учебного пособия для слушателей Императорской Академии художеств, дипломата и вице-президента Императорской Академии художеств Петра Петровича Чекалевского. В своем сочинении «Рассуждение о свободных искусствах с описанием некоторых произведений российских художников» (1792) Чекалевский опирается главным образом на И.И. Винкельмана, причем республиканские идеи Винкельмана не только не отталкивают русского аристократа эпохи Екатерины II и Павла I, но вызывают у него горячее сочувствие. Чекалевский видит главные причины угасания искусств разных стран и народов в деспотизме государственного правления (пример — Рим эпохи цезарей) и в тиранической власти денег, лишаящих художника свободы, без которой, убежден Чекалевский, невозможно полноценное художественное творчество. Смерти искусства, считает он, возможно избежать только в том случае, если новые Афины восстановятся. Особое внимание Чекалевский уделяет вопросам художественной формы, доказывая, что скульптор может выразить идею своего произведения, если находит соответствующий этой идее художественный язык, причем язык скульптора отличен от языка живописца, а путаница разных художественных языков (форм) ведет, если можно так сказать, к пустословию, утрате и содержания, и формы. Наибольшей творческой изобретательности, согласно Чекалевскому, требует архитектура. Идеи классического искусствознания он продумал самостоятельно и усвоил их со знанием дела, излагает их оригинальным русским языком. Утопия Чекалевского о возможности нового возрождения искусств на основе своеобразного республиканизма в условиях русского просвещенного абсолютизма предопределила наиболее прогрессивные течения в деятельности Императорской Академии художеств, а его «Рассуждение о свободных искусствах...» может быть названо первым «живым словом» русского искусствознания. В учебном пособии Чекалевского содержатся краткие сведения о выдающихся русских скульпторах, живописцах и архитекторах второй половины XVIII века.

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

Abstract. The article is dedicated to the study of the art criticism views of the author of the first Russian textbook for students of the Imperial Academy of Arts, diplomat and Vice-President of the Imperial Academy of Arts, Pyotr Petrovich Chekalevsky. In his essay *A Discourse on Free Arts with a Description of Some Works by Russian Artists* (1792), Chekalevsky mainly relies on J.J. Winckelmann, whose republican ideas do not repel him as a Russian aristocrat of the period of Catherine II and Paul I, but even arouse his warm sympathy. Chekalevsky sees the main reasons for the extinction of the arts of different countries and peoples in the despotism of state (for example, Rome of the Caesars' era) and in the tyrannical power of money, depriving the artist of freedom, without which, according to Chekalevsky, full-fledged artistic creativity is impossible. The death of art, according to him, can be avoided only if new Athens appears. Chekalevsky pays particular attention to the issues of artistic form, proving that a sculptor can express the idea of his work if he finds an artistic language corresponding to this idea. Meanwhile, the language of the sculptor is different from that of the painter, and confusion of different artistic languages (forms) leads, in a certain way, to empty talk, the loss of both content and form. According to Chekalevsky, it is architecture that requires the greatest creative ingenuity. Not only does he reconsider the ideas of classical art history independently and remaster them thoughtfully, but he also expresses them in the original Russian language. Chekalevsky's utopia of the possibility of a new arts revival based on a certain republicanism in the conditions of the Russian enlightened absolutism predetermined the most progressive trends in the activities of the Imperial Academy of Arts, and his *Discourse on Free Arts...* can be called the first "living word" of Russian art studies. The textbook by Chekalevsky contains brief information about outstanding Russian sculptors, painters and architects of the second half of the 18th century.

Введение

Согласно теории искусства Ф. Шеллинга и Г. Гегеля роль человека в «разуме общей природы» (А.И. Галич) — соединение между конечным и бесконечным, благодаря которому бесконечное целое обретает способность конечного своего образования — зрение. А примкнуть к бесконечному целому нельзя иначе, как найдя тот или иной «априорный факт», конечное явление, сконцентрировавшее в себе бесконечное целое.

Таково, в соответствии с классической теорией искусства, воскрешенной искусствоведческим «течением» М.А. Лифшица — Г. Лукача 1930-х годов и развитой ими на марксистской основе, соотношение между «далеким» и «близким» зрением. Формальная школа в искусствознании отбросила идею мимезиса вместе с романтизмом Шеллинга, вместе с Абсолютной идеей Гегеля. Что такое близкое зрение, согласно А. Гильдебранду? Просто близкое, когда глаз может рассматривать предмет с разных сторон, занимая разные позиции по отношению к объекту зрения, глядя на него сбоку, сверху, снизу... А далекое зрение? Оно появляется, когда предмет от нас далеко и глаз видит предмет плоским, не будучи способен видеть его сбоку или сверху. Вот почему, рассуждает Гильдебранд, при далеком зрении просыпается фантазия нашего глаза и он, фантазируя, превращает реальный плоскостной «далевой образ» — в объемный, трехмерный, пластический. Фантазирует наш глаз, в конечном счете — наше зрительное сознание, а при чем тут какой-то «большой мир», бесконечное бытие, которое якобы обретает способность видеть само себя, понимать само себя, радоваться себе, как полагали И.В. Гёте, И.Г. Фихте и Гегель? Это все фантастика, изжившая себя метафизика, а мы, современные люди, стоим на почве науки. Но, утратив эту идею идеалистической классики, формальная школа перестала видеть свой объект — искусство, как было замечено первыми ее критиками, например русским искусствоведом Н.П. Кондаковым в его полемике с А. Риглем. «Судя по этому образчику, — писал Кондаков по поводу метода Ригля, — можно ясно представить, куда пойдет, под напором современного пристрастия к декадентскому наслаждению всякими декорациями, история искусства, если она будет оценивать важнейшие исторические памятники такими химическими реактивами. Вместо

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

всяких исследований памятника по существу и содержанию достаточно будет произнести свое суждение по формальным схемам, и этим будет исчерпана задача историка, как будто закрывающего заранее глаза и уши, чтобы не видеть и не слушать того, что представляют и передают памятники прошлого, как будто и их творцы не имели, что сказать серьезного, или представить важного, а только задавались вопросами группировки, света и теней и пр.» [3, с. 24].

Так бывает со всеми, кто ушел от реальности в «таинственную пустоту своего сердца», заметил в свое время еще лицейский наставник и друг А.С. Пушкина шеллингианец А. Галич, — такие люди теряют способность человеческого умного зрения. Реальность не дана нашему глазу непосредственно, реальность человек должен найти и до известной степени создать сам. Не было на самом деле ни Ивана Денисовича из известного рассказа А.И. Солженицына, ни капитана Тушина Л.Н. Толстого, они — создание фантазии писателя. Не было, возможно, и Христа, он для атеистов — продукт сознания верующих людей. Но, породив образ Христа, первоначальное христианство открыло истинную реальность своего времени (в том числе — в лице подобных Христу проповедников вроде Иоанна Крестителя), оно шло к этой реальности, постигая ее все более и более глубоко, открывая в реальности неведомые ранее черты и качества, именно потому, что вел их Христос, вел образ идеального человека, человека-Бога, созданный воображением верующих. Мы помним формулу Лодовико Дольче: искусство превосходит природу, приближаясь к ней... Но для того чтобы превзойти природу, подняться над бредовой реальностью поздней Античности, надо было в самой реальности найти истинное место, примкнуть к этому месту, создавать его. Этим «местом» в поздней умиравшей Античности были первые христианские общины, члены которых думали иначе потому, что жили по-другому, так, как в их времена никто не жил.

Наше нормальное человеческое зрение видит не безразличную и пустую «реальность», оно видит «говорящий» или «априорный факт», потому что каждый предмет — дерево, гора, животное, человек, даже пейзаж — это говорящий факт самой реальности, продукт долгого и трудного формообразования природы. Абсолютный хаос, в котором нет никакой внутренней дифференциации, видеть нельзя.

Одним из говорящих, а не безразличных и серых фактов русского искусствознания является первое учебное пособие для учащихся Императорской Академии художеств, написанное П.П. Чекалевским.

«Одна строчка живого слова...»?

Петр Петрович Чекалевский (1751–1817) родился в семье русского дипломата и сам был переводчиком и дипломатом, сначала в течение шести лет в Вене, затем — в Копенгагене. В 1799 году «в чине статского советника был назначен вице-президентом, сменив на этом посту умершего знаменитого архитектора В.И. Баженова. В 1800 году Чекалевский получил чин действительного статского советника. В 1811 году в связи с кончиной президента Академии графа А.С. Строганова Чекалевский стал управлять Академией...» [5, с. IV]. Чекалевский — автор учебного пособия, название которого говорит само за себя: «Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной Академии конференц-секретарем Петром Чекалевским в Санкт-Петербурге 1792 года». Кажется, именно к Чекалевскому и подобным ему первым русским авторам сочинений о теории и истории изобразительного искусства относятся слова А.Н. Бенуа: в Италии «в строгую, стройную, умную (вконец погубившую итальянское искусство) теорию было облечено то самое, что у нас мямлили академические профессора, какие-то никому не нужные немецкие ученые и понахватавшиеся всякой всячины русские любители» [1, с. 54]. И далее: «Если даже в миллионах мертвых диссертаций и вздорных сочинений и проглянула где-нибудь одна строчка живого слова, то неужели же для того, чтобы найти и отметить ее, нам, изучая литературу или философию, следовало бы пересмотреть весь этот океан ученических упражнений?» [1, с. 97]. Надобно помнить, писал Бенуа, «что русская живопись XVIII и начала XIX века есть живопись Левицкого, Боровиковского, Венецианова, Орловского и Тропинина, вовсе не обучавшихся в Академии художеств» и лишенных «поддержки официальной эстетики...» [1, с. 99].

«Рассуждение о свободных художествах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

Попытаемся найти у Чекалевского хотя бы «одну строчку живого слова». А зачем, собственно, эту строчку искать, что она может нам дать сегодня?

«Умеренность и простота обитали в жилищах граждан, и художник не должен был унижать разум свой для украшения безделицами дома какого-либо богатого человека по его вкусу; ибо все художнические произведения соответствовали великим мыслям всего народа» [8, с. 22]. Да, это, конечно, от И.И. Винкельмана, которого Чекалевский неоднократно цитирует в своей книге. Винкельманом внушено и продолжение той же мысли: «Но когда народ сей, одаренный такими преимущественными качествами со стороны разума и сердца, впал под иго рабства: то изящные искусства лишились тогда и знаменитости своей. Римляне, по завоевании Греческих республик, царствовавшие чрез несколько веков над известным миром, имели разум упорный, препятствующий сохранению художеств в их блеске; и хотя перевезены были к ним Греческие художники и самые лучшие их произведения: но они не пользовались так, как Греки, тою свободностию разума, которая дает рассудку деятельность. Желание владычествовать было главный их предмет, и влекомы сею страстию, производство изящных художеств считали уже они совсем посторонним и неместным их положению предметом. Музы никогда в Рим не были призываны; а дано им тамо только убежище, яко укрывающимся странникам; старание же о них предоставлено было случаю» [8, с. 23–24].

Винкельмановские идеи на древе русского самодержавия

Откуда у человека, прославляющего в своей книге Екатерину II и время ее царствования, винкельмановские идеи? Или перед нами скрытый республиканец — или он неискренно, механически, может быть, повторяет вслед за Винкельманом то, чего не понимает и во что не верит? Однако перед нами не бессмысленная компиляция, идеи Винкельмана Чекалевский излагает собственными словами, иначе говоря — с пониманием существа дела. Чем хороша и необходима для художника свобода разума? Тем, что только эта свобода дает ему возможность *деятельности*. Без свободы разума художник будет бездейтелен, даже если он при этом обладает чрезвычайным *упорством*, — ведь есть и такое упорство, которое, как у римлян,

препятствует созданию художественных произведений. А какое же это упорство? Воля и страсть, суть которых не свобода, а желание властвовать над миром. Да это же критика ницшеанской философии и ницшеанского представления об искусстве как о *власти* над сознанием людей!

Нет, не желание властвовать над миром и сознанием другого человека, а свободный разум рождает художественную деятельность. Что касается императорского Рима, покоренного жаждой власти, волей к мощи, то спасибо ему и за то, что он предоставил остаткам разоренного им греческого мира убежище, в котором искусство укрывалось подобно странникам. Положение не завидное, но все же дающее шанс на некое продолжение существования. К тому же «Август желал во время своего царствования способствовать приведению в цветущее состояние искусства...» [8, с. 24]. Но Чекалевский не является поклонником императорского Рима: предприятие Августа, его покровительство искусствам, по его мнению, не увенчалось успехом. Почему же? Потому что всех богатств мира, которыми обладал императорский Рим, и покровительства искусствам со стороны всеильного владыки недостаточно для развития художественного творчества: свободу даровать нельзя. Причины тому — объективные: «Разум хотя сохранял еще всю свою силу, но занимался другими предметами. Иные упряжились только в том, чтобы всякими способами укрепить власть свою, а другие старались оной противоборствовать; та же часть жителей, которая не принимала участия в сих распрях, искала по среди такого опасного положения сохранить спокойствие, сколько обстоятельства позволить могли. И так сия часть жителей упражнялася в искусствах, продавая произведения свои за деньги. Властелины употребляли труды сих художников для сделания самовластия своего приятным; ибо желая, чтобы народ терпеливо сносил иго свое, старались давать оному празднества, кои бы привлекали все его внимание» [8, с. 25].

Какая простая и вместе с тем точная характеристика губительности всякого рода цезаризма для искусства! Золотой век Августа был прославлен историками второй половины XIX века (вспомним хотя бы о Т. Моммзене). Но, согласно Чекалевскому, искусство не может процветать там, где его роль служебна: быть увеселением для граждан, находящихся в состоянии действительного рабства, под

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

игом всеильного диктатора. «Следствие, какое из таковой политики произойти должно было, было то, что изящные искусства не только стали отдалены от настоящего их предмета, но и потеряли правила свои, кои должны основанием быть их совершенства. С того времени нечувствительно лишились они уважения, и впали наконец в презрение, в котором находились в продолжение многих веков; ибо хотя механическая часть каждого искусства и была всегда известна художникам, но уже не было у них того вкуса и разума, какой виден был в прежних художественных произведениях» [8, с. 25–26].

Может быть, в лице Чекалевского перед нами предшественник Чацкого? Но ни малейшего признака критики современного ему положения в России нет у Чекалевского — даже намек на такую критику нет. Хотя бы уже потому нет, что Чекалевский видит себя не критиком существующего положения вещей, возвышающимся над ним, а представляет себя читателю книги — скромным компилятором чужих мыслей и идей: «При чтении моем разных иностранных сочинений замечал я для собственного моего употребления некоторые мнения: а как в числе оных рассуждения, касающиеся до изящных искусств, могут полезны быть молодым нашим художникам; то сие самое побудило меня Собрание оных издать тиснением» [8, б/н]. Вот и все. Читал же Чекалевский хороших старых и новых авторов: Плиния Старшего, Павсания, Витрувия, Л.Б. Альберти, А. Палладио, графа А.К.Ф. де Кейлюса и, конечно, Винкельмана. Вообще, начитанность Чекалевского очень хорошая, он вполне грамотно и свободно ориентируется в истории и теории изобразительных искусств.

Вместе с тем Чекалевский — не просто начитанный человек, его никак нельзя отнести к числу «ослов, навьюченных книгами». Дело в том, что свое «Рассуждение о свободных искусствах...» (конечно, слово «свободных» в названии книги не случайно) он писал не только для того, чтобы познакомить учащихся академии с теорией и историей искусства, — у Чекалевского была сверхзадача как проблема его собственного существования, его собственной жизни. Можно ли уклониться от такой проблемы, как свобода разума в деспотическом, самодержавном государстве? Может ли художник сказать себе: пусть политики сражаются друг с другом, а я уйду в свою башню из слоновой кости? Покой и тишину, необходимую для создания художественных произведений, талантливый человек обеспечить

себе может, поскольку есть рынок, позволяющий художнику быть относительно независимым от политики. Но если в обществе его граждане — рабы, то свободный рынок делает реальное самовластие и фактическое рабство приятным — не более того. Следовательно, и рынок при господстве деспотизма превращается в средство уничтожения «свободного разума».

Надо заметить, что этой темы не было у Винкельмана, который не знал и не мог знать результатов победоносной буржуазной революции, приведшей к новой форме закабаления разума, вызвав кризис Просвещения и его идей. Чекалевский издал свое произведение в разгар Французской революции, накануне 1793 года. Но еще раньше появилась эта тема — критика власти денежного мешка, лишаящего художника подлинной свободы. Какой вывод из этой критики сделал Чекалевский? Обоснование благодетельности самодержавия для развития наук и ремесел? Тот вывод, который стал основанием для политики в области культуры и образования М.Н. Каткова, К.П. Победоносцева и К.Н. Леонтьева?

По видимости, аргументы Каткова, Победоносцева, Леонтьева очень близки тому, о чем писал Чекалевский, а именно: русское самодержавие — не что иное, как форма *народности*, то есть оно является своеобразной формой власти народа. Действительно, в этой идее — ключ к пониманию не только российской государственности, но и таких образований мировой истории, как азиатский деспотизм, покоящийся на неизменности сельской общины и присущего подобной общине грубого, примитивного, но вместе с тем очень глубокого демократизма, даже можно сказать — самоуправления. Однако Россия эпохи Петра I, этого воплощения пушкинского идеала «Робеспьера на троне», и Россия эпохи Павла I и Александра I — далеко не одно и то же. Одной из сквозных, центральных тем книги Чекалевского становится критика развращения нравов под влиянием богатства, стремления к личному благополучию любой ценой, в ущерб благо всего общества. Это — не дежурные фразы, а глубоко выстраданная мысль: «...когда великодушные и старание о благе общественном стали уменьшаться, когда начальники и главные в государстве отделили от общественной свою собственную пользу, и когда наконец привязанность к роскоши ослабила и самую душу в человеке: тогда изящные искусства перестали быть полезными государству, а сделались про-

«Рассуждение о свободных искусстваах...» П.П. Чекалевского
как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

изведениями одной роскоши, и скоро потеряли из виду прямое свое достоинство» [8, с. 33].

Падение нравов, исчезновение чувства высокой гражданственности — не внешние для искусства факторы. Они привели к тому, что искусство утратило свою природу, изменилось внутренне, иначе говоря — изменилась его внутренняя форма и, как следствие, — понимание самой сути искусства, его подлинной цели, его истинного предназначения: «...ныне нет нужды до того, что художник для своей работы изберет предмет полезной, или к развращению нравов служащий, но требуется только, чтобы его работа искусно произведена была» [8, с. 36].

А. Бенуа совершенно прав, подчеркивая, что Императорская Академия художеств, провозгласив, целью искусства воспитание полезных качеств и добродетелей, совершенно выхолостила художественное творчество. Так, например, у отца Александра Иванова, живописца-академика Андрея Иванова, «староверческий фанатизм» «сводился к незатейливой формуле: во-первых, антики, во-вторых, натура, а над тем и другим порядочность, чистота отделки и угождение требованиям начальства» [1, с. 154]. Разумеется, и Чекалевский несет определенную долю ответственности за такое направление деятельности Императорской Академии художеств, хотя бы уже потому, что он не заметил и не отразил в своей книге лучшего, что было создано русской живописью XVIII века, — портретов Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, Ф.С. Рокотова... Возможно, он не уделил внимания в своей книге этим портретам потому, что портрет — жанр, рожденный развитием частнособственнического принципа, погубившего, согласно Чекалевскому, великое искусство прошлого. Но метод мышления у Чекалевского все же не одномерный: он видит, как *одно и то же* может приводить и к расцвету — и к упадку. Примером подобного парадокса для него служит развитие театра в Древней Греции: «Афиняне, избавившись неприятеля своего Эпаминонда, содержавшего их в беспрестанном страхе, упражнялись только в одних забавах. Страсть их к театральным представлениям, затмила все чувство к славе. Одни лишь стихотворцы и комедианты пользовались народным почтением, которое долженствовало принадлежать тем, кои посвящают жизнь свою на защищение отечества. Сокровища определенные на содержание флота и сухопутных войск, тратились

на позорища; танцовщики и певицы жили в изобилии, а полководцы лишались самонужного содержания» [8, с. 34]. «И так, что в начале своем должно было служить к воспалению ревности к отечеству во всех сердцах сограждан, то самое стало быть причиною праздности и истребления всякого рачения к общему благу. Вельможи имели в услужении своем художников, так как поваров; и искусства, приготавливающая до сего душу, к добродетели, сделались орудиями вредной роскоши» [8, с. 35].

Какая «свобода разума» могла воспитаться у М. Каткова, под личиной высокой гражданственности скрывавшего частнособственнический интерес довольно бурно развивавшегося в XIX веке русского капитализма? Эта своеобразная свобода была охарактеризована Ф.М. Достоевским как свобода «игрунчика», иначе говоря, это была свобода проявления «нечистого разума». К какой интерпретации художественного творчества, прежде всего творчества Пушкина, она привела, можно видеть на примере Н.И. Надеждина. В мире М. Каткова не было «преображения материи» — и быть не могло. Не было его и в русском классицизме XIX века, по мнению А. Бенуа, который писал по этому поводу: «...Брюллов надавал немало спесиментов академического жанра, иначе говоря — таких иллюстраций жизни, которые носили на себе несомненные следы презрения к жизни. Брюллов и в этих вещах остался тем же академическим, мертвым мастером, как и в „Помпее“ и в Исаакиевском соборе, проходившим с полным равнодушием мимо всего того, что должно было бы его встряхнуть, заронить в его душу восторг, раскрыть перед ним какие-нибудь тайны» [1, с. 145]. С еще большим правом слова Бенуа о «презрении к жизни» можно отнести к М. Каткову. Есть ли признаки «презрения к жизни» и к живому искусству или хотя бы только ранние проявления подобного презрения у Чекалевского?

Их можно найти, как уже говорилось, в том факте, что Чекалевский ни словом не упоминает о русской портретной живописи XVIII века, то есть он как бы не замечает самого живого и художественно полноценного, что было в ней. И все же ему нельзя отказать в известной художественной проницательности. Она проявляется прежде всего в том, как он трактует один из самых сложных, центральных вопросов теории искусства — вопрос о художественной форме.

Проблема художественной формы

При всех несомненных достижениях формальной школы в искусствознании, созданной такими незаурядными умами и знатоками изобразительного искусства, как А. фон Гильдебранд, А. Ригль, Г. Вёльфлин, ее главный недостаток обнаружился в формальном понимании художественной формы. Этот недостаток, пожалуй, стал коренным признаком и свойством современного искусствознания. Очень знающие и талантливые искусствоведы могут затратить усилия всей жизни на проведение параллелей, скажем, между античной поэзией, литературой — и античной скульптурой.

Поклонник и знаток античного и вообще классического искусства Л.И. Таруашвили, несомненно, знал, что тектоничность в поэзии играет роль метафоры или даже аллегории: когда автор литературного произведения говорит о своем герое, что он прочно стоит на земле, то это — метафора, одно из средств для создания литературного образа, причем не главное средство. Главным является сюжет, судьба героя, проявляющаяся в различных перипетиях литературного действия. Рассматривать литературу с точки зрения употребляемых в ней тектонических метафор, «методом анализа визуально-пластических образов литературного текста» [6, с. 6], конечно, можно, но такой подход к исследованию литературы таит в себе опасность дать столь же поверхностное представление о литературе, как и анализ живописи, подменяющий исследование ее собственной, внутренней художественной формы — изучением аллегорий. Тектонические метафоры хотя и помогают увидеть, например, что-то важное в танце, но в целом не раскрывают его природу, поскольку танец — иная форма игры с силой тяжести, чем скульптура или архитектура, сущность танца — движение, а не статуарность.

Проводить параллели между различными видами искусства, конечно, можно и нужно, но вот думать, как думал А. Ригль, что все виды изобразительного искусства, принадлежащие к одному стилю (скажем, стилю античной классики V–IV вв. до н.э.), характеризуются одним и тем же отношением формы и плоскости, — крайне опрометчиво. Еще более опрометчиво искать в античной поэзии, скажем, у Гомера, признаки той «статуарности», которые характеризуют античную скульптуру. Почему?

Конечно, такие признаки есть, и обнаружить их не так трудно. Гораздо труднее понять, что античная классическая литература и классическая скульптура принадлежат к одной и той же художественной эпохе, их форма выражает и отражает одну и ту же историческую реальность именно потому, что отражают ее они совершенно по-разному, а именно в соответствии со спецификой художественной формы скульптуры, качественно отличающейся от специфики художественной формы живописи, не говоря уже о литературе.

Чекалевский пишет, что у всех видов искусства — одна главная задача: воспитывать в человеке идеалы доблести, красоты и свободы. Но основное внимание в своей книге он уделяет тому, что достигают общей цели разные виды изобразительного искусства по-разному. В целом эта мысль очевидна и общеизвестна: беда, коли сапоги станут тачать пирожник, а пироги печь — сапожник, иначе говоря, к общей цели производства — созданию хороших вещей — сапожник и пирожник идут совершенно разными путями, в соответствии со спецификой своего ремесла. Но именно эта простая мысль, как ни странно, утрачена современным искусствоведением. Причина очень серьезная — формализация всех областей человеческой деятельности в период промышленного капитализма, замена конкретного труда — абстрактным и стандартизированным, как отмечал еще Гильдебранд.

«В скульптуре, — пишет Чекалевский, — отвратительно всякое насильственное положение, которое в естестве не находится; хотя некоторые художники и употребляли оное в своих работах без особой нужды, а единственно для показания, только что они не хотели следовать правилам рисунка; то же самое можно сказать и об одеяниях, коих все великолепие состоит во множестве украшений и в странном расположении сгибов. В скульптуре противно также излишнее разнообразие в одном сочинении, равно как и принужденное составление теней и светов» [8, с. 43]. Если суть скульптуры — изображение идеального человека, то «живопись есть искусство представлять на плоской и ровной поверхности чертами и красками все видимые предметы» [8, с. 100] — «...живопись прельщает нас разнообразностью, новостью представляемых вещей...» [8, с. 101]. Живопись соблазняет нас бесконечными обликами изменчивого мира, ее сильная сторона — демонстрация необыкновенного богатства явлений, тогда как «скульптура по большей части составляется из одной фигуры...»

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

[8, с. 46]. Но в этом ограничении, в этой ограниченности — сила и преимущество скульптуры: «...скульптор должен иногда, так сказать, молвить одно только слово, но слово превосходное...» [8, с. 46]. Если несовершенство формы в живописи может быть компенсировано цветом (примером чего для Чекалевского служит П.П. Рубенс), то это невозможно в скульптуре. Впрочем, и в скульптуре свет играет немаловажную роль, но свет внешний, освещающий скульптуру. Далеко не одно и то же, если свет падает на скульптуру слева — или, наоборот, справа, подчеркивает Чекалевский.

Замечательный образ нашел Чекалевский для выражения очень сложной и далеко не очевидной мысли. Гегель разъяснению ее уделяет немало внимания в своих «Лекциях по эстетике». А Чекалевский говорит просто, он как бы предлагает нам сравнить оратора, который увлекает потоком неиссякающего красноречия (такова живопись), — с иным немногословным человеком, но вот этот молчун сказал одно только слово, но слово столь весомое, что разрушил все построения словоохотливого болтуна.

Судя по всему, Чекалевский, как говорится, вообще в карман за словом не лез. Когда один из его современников, рассказывая об искусстве художника, расписывая читателю, насколько он хорош как человек, какие у него замечательные нравственные качества, Чекалевский вполне резонно заметил: «Это хорошо сказано, но не для данного случая, ибо анализ творчества артиста — не надгробное слово о его личности» [8, с. 262].

Конечно, Чекалевский не хочет доказать, что живопись хуже скульптуры, он сосредоточивает свое внимание на том, чтобы выявить особенности формы скульптуры, живописи и архитектуры, их своеобразные ограничения, благодаря которым каждый вид искусства достигает своих вершин.

Все виды изобразительного искусства (свободные искусства), включая архитектуру, — продукт подражания природе, согласно Чекалевскому. Однако следует отличать, пишет Чекалевский, «немое подобие» от собственно художественного подражания, суть которого в том, что искусство чудесным образом снова возрождает жизнь в таких мертвых предметах, как камень, металл, глина, полотно... Причем «в архитектуре, равно как и во всех других искусствах, естество может почесться основанием его правил» [8, с. 156], а именно: необ-

ходимо, «чтобы во всем здании было такое согласие во всех частях, какое мы видим с удивлением во внутреннем и наружном составлении человеческого тела, когда оно не имеет никаких недостатков» [8, с. 164]. Архитектору, подчеркивает Чекалевский, необходимо больше изобретательности и разума, чем живописцу.

Изобразительное искусство заключается в том, чтобы придать совершенство веществу. Однако этой цели нельзя достигнуть, если скульптор пытается выявить для нашего зрения в камне — «каменность», в железе — «железность», в красках природы — их независимую от вещей красочность. Вещество и краски мира начинают петь и звучать, светиться в созданиях изобразительного искусства лишь тогда, когда художник понял мысль каждой вещи. Тогда и «зритель, познавая мысль каждой вещи особенно, а в целом произведении мысль, или причину всего, почтет ту работу за совершенную, где качество вещества будет представлено согласно с мыслями; тогда почувствует он по согласию всех частей произведения, красоту онаго; ибо, когда каждая часть заключает в себе причину и разум, то целое произведение будет оным преисполнено» [8, с. 140]. А одно только «подражание сокращает разум» [8, с. 68]. Когда античное искусство стало подражательным, то оно умерло (четвертый, подражательный стиль Винкельмана имеет в виду Чекалевский).

Книга Чекалевского — не собрание разрозненных мыслей, она имеет достаточно строгое и стройное построение. Первая треть ее повествует о скульптуре, вторая — о живописи, третья — об архитектуре (в этой части Чекалевский подробно рассказывает о главных порядках классической архитектуры). В начале каждой из трех частей (мы их выделяем в книге условно) речь идет о сущности определенного вида изобразительного искусства, затем кратко рассказывается его история, при этом Чекалевский строго придерживается концепции четырех стилей Винкельмана, которую автор книги излагает достаточно отчетливо. Венчает каждый из этих трех разделов краткий рассказ о русских скульпторах (Ф.И. Шубин, М.И. Козловский, И.П. Прокофьев, И.П. Мартос, Ф.Г. Гордеев), живописцах (А.П. Лосенко, И.А. Акимов, П.И. Соколов, С.Ф. Щедрин, М.М. Иванов, гравер Г.И. Скородумов) и архитекторах (В.И. Баженов, И.Е. Старов, Ф.И. Волков).

Конечно, Чекалевский не выходит за пределы классицизма, как и автор другого учебного пособия для слушателей Академии художеств

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

«Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрениях и опыте» (1793) художник Иван Федорович Урванов (ок. 1747–1815). Но классицизм заимствован Чекалевским не случайно, он пришелся очень кстати и хорошо лег на русскую почву, зерно заимствованной теории вошло на, казалось бы, совершенно чуждой ему земле. Чекалевский почувствовал в классицизме Винкельмана самое главное — его республиканскую основу. Как же могла республиканская идея привиться на древе русского самодержавия?

Пушкинская концепция русской истории

Ответить на этот вопрос невозможно, если не принять и не усвоить пушкинскую концепцию русской истории и русской государственности. «Робеспьер на троне» — не что иное, как парадоксальный республиканизм в форме деспотии, иначе говоря, конкретное подтверждение реальности того, что К. Маркс называл «демократией несвободы».

Этот парадокс может быть истолкован как обыкновенный софизм и казуистика — либо как реальный казус мировой истории. Казус — нарушение нормы, нечто причудливое, внутренне противоречивое — то, что допускает два прямо противоположных исхода. Тирания не может быть демократией, и потому русское самодержавие, как и всякая тирания, в конечном счете оказывалось формой господства над народом дворянства или, в более позднее время, царской бюрократии в союзе с плутократией. Положение искусства и художников в век Екатерины Великой не было, мягко говоря, идиллией.

А.Г. Верещагина пишет: «В главе „Спаская полость“ [книги «Путешествие из Петербурга в Москву». — В.А.] Радищев рассказывал: „Мне представилось, что я царь, шах, хан, король, бей, набоб, султан или какое-то сих названий нечто, сидящее во власти на престоле“. Все вокруг казалось ему великолепным, и сам он себе — покровителем искусств и поэзии. Но когда Истина сняла бельма с глаз его, все оказалось „без малейшего вкуса“, „одно расточение государственной казны, нередко омытой кровию и слезами своих подданных“. „В жилище, для мусс уготованном, — продолжал он, — не зрел я льющихся благотворно струев Кастилии и Ипокрены; едва пресмыкающееся искусство дерзало возводить свои взоры выше очерченной обычаем

округи. Зодчие, согбенные над чертежом здания, не о красоте оного помышляли, но как приобретут себе стяжание. Возгнушался я моего пышного тщеславия и отвратил очи мои“» [2, с. 175].

У баснописца И. А. Крылова в издаваемом им сатирическом журнале «Почта духов» (1789) есть несколько выразительных сцен и эпизодов, рисующих положение художника в современной ему России. В одной из них отражена непростая судьба известного гравера Г. И. Скородумова (1755–1792), представленного у Крылова, по мнению исследователей, под именем художника Трудолюбова, который говорит: «я вместо того, чтобы защищать выгоды своего звания в моем отечестве, при первом же случае постараюсь из оного удалиться и возвратиться в Англию, где знают лучше цену моего художества и где за оное получал я во сто раз больше» [8, с. 177]. Удалиться из отечества не удалось, и Скородумов, первый русский европейски известный художник, о котором Чекалевский сообщает, что он «произведениями своими, будучи еще в Англии, заслужил особое уважение» [8, с. 154], стал сильно пить (о чем, конечно, мы не прочитаем у Чекалевского) и умер в возрасте 37 лет.

Еще печальнее положение другого художника (приводим ниже большие выдержки из журнала Крылова в изложении А. Г. Верещагиной, цитирующей журнал «Почта духов»): «...Горестная судьба живописца, обреченного на голод, потому что никто не ценит его творчество, предпочитая (все тот же мотив!) иностранных живописцев, — таково содержание этой части речи. <...> Не менее интересное ее окончание — те слова, где художник обращается к судьям (по сути, к публике), обвиняет их в невежестве, а потому и в антипатриотизме. “...Я ли виноват, что по необходимости прибегнул к пороку, или вы, гнушающиеся художествами своих соотечественников? Я ли, который старался в своем отечестве поравнять вкус живописи со вкусом других народов, или вы, платящие мне за то неблагодарностию?”» [2, с. 178–179]. Разумеется, пишет А. Верещагина, нарисованная сцена у Крылова — явное сатирическое преувеличение, гротеск, но благодаря гротеску мы, как через увеличительное стекло, можем видеть печальную правду. А она в том, что деспотизм — есть деспотизм, противоположность свободы и демократии.

Но при этом в определенные моменты истории российское самодержавие демонстрировало казус, нарушение нормы всякой ти-

«Рассуждение о свободных художествах...» П. П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

рании — оно давало возможность для парадоксального роста народных сил, в том числе и в области культуры, рождая такие фигуры, как М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин, Пушкин или Александр Иванов, О. А. Кипренский, А. Г. Венецианов, замечательные портретисты XVIII века в живописи. О последних М. Лифшиц сказал очень верные слова: «Это вздор, будто портреты вельмож и других людей, стоявших выше его [крепостного художника. — В. А.] на сословной лестнице, были приукрашены в угоду заказчику. Здесь маленькая часть истины путем одностороннего развития превращается в большую ложь. Пожалуй, нигде не найдешь такой независимости в изображении господствующего сословия, как у русских мастеров XVIII столетия» [4, с. 501].

Секрет этого исторического казуса — во-первых, парадоксальное равенство всех сословий перед лицом самодержавной власти, давившей на все сословия, а во-вторых, наряду с этим отрицательным качеством, положительное: сохранение традиций первобытного коммунизма и самоуправления в сельской общине. Это сохранение было реакционным в том смысле, что задерживало развитие цивилизации в формах европейского феодализма, а затем капитализма. Ничего хорошего в отсталости как таковой нет. Лев Толстой, вернувшись после поездки в Европу, писал: «В России скверно, скверно, скверно. В Петербурге, в Москве все что-то кричат, негодуют, ожидают чего-то, а в глуши тоже происходит патриархальное варварство, воровство и беззаконие. Поверите ли, что, приехав в Россию, я долго боролся с чувством отвращения к родине и теперь только начинаю привыкать ко всем ужасам, которые составляют вечную обстановку нашей жизни» [7, с. 167–168]. Но, с другой стороны, реакционность азиатских режимов имела свою демократическую сторону — сохранение того человеческого равенства доклассового общества, которое во многих отношениях было выше рабства прямого и рабства косвенного — денежного. Глубокая правда русского патриархального мужика, русского Миклулы Селяниновича в конце концов покорила Л. Толстого, и он стал горячим защитником и проповедником этой правды.

Всякий казус двойственен, всякий казус предполагает два совершенно разных истолкования и вывода. Для таких русских аристократов XVIII и начала XIX века, как Чекалевский, античные и европейские республиканские традиции были находкой — и вовсе не случайной —

для того, чтобы дать русской государственности шанс развернуться в ту сторону, которая способствовала рождению высокого искусства. В русской цивилизации аристократы и дворяне вроде Чекалевского видели возможность выхода из кризиса, в котором оказалось все европейское искусство. Рост капитализма, товарно-денежных отношений — это объективная мировая тенденция, ее последствия для искусства, для свободы разума Чекалевский понимал очень хорошо. Даже «самые великие художники Итальянской школы были от того отвлечены либо тщеславием, либо бедностью, или жадностью к прибытку: по чему и кажется, что искусство не дойдет никогда до такого совершенства и красоты, до каких оно доведено было у древних Греков, разве новые Афины восстановятся» [8, с. 139].

Так что же, русское самодержавие, век Екатерины Великой давали Чекалевскому надежду на новое возрождение Афин? Да, эта мысль присутствует у автора «Рассуждения о свободных искусствах...», но она вовсе не является продуктом угождения требованиям начальства. Напротив, в этой мысли была скрыта самая революционная идея, которую только можно было вообразить в России конца XVIII — начала XIX века, — идея революции сверху, идея возрождения республики в результате поворота правящего слоя, дворянства, к народу, к сельской общине. Эта идея вдохновляла и А.Н. Радищева, и декабристов. Конечно, она оказалась утопией, которую практически невозможно было реализовать в конкретных обстоятельствах времени.

И все же она, как ни странно, была реализована, но, разумеется, в форме казуса. Большое историческое чутье А. Бенуа выразилось в том, что он если не понял, то почувствовал реальность того исторического парадокса, о котором идет речь, больше того, он догадался, что этот казус стал действительностью, реальностью, обнаружившись, например, в период народного подъема 1812 года. «В русском обществе, — писал Бенуа о первой половине XIX века, — нервное патриотическое возбуждение, зародившееся еще как отголосок революционного движения на Западе и развившееся затем в борьбе с Наполеоном, достигло теперь своего крайнего напряжения» [1, с. 100]. Безусловно, это казус: в борьбе с Наполеоном Россия, русский народ в целом обнаружили не что иное, как отголосок революционного движения на Западе, то есть Французской революции. Но без этого казуса невозможно понять ни декабристов, ни войну 1812 года, ни

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

такие фигуры, как Чекалевский или русские крепостные мастера. И Льва Толстого с его эпопеей «Война и мир» тоже нельзя понять.

Чекалевский не был ни декабристом, ни острым критиком самодержавия и крепостничества вроде Радищева, он просто был честным и мыслящим русским аристократом. Намеченный у Чекалевского поиск того, что можно называть «счастливым синтезом» русской государственности, шире — русской цивилизации с традициями античной демократии и республиканизма Французской революции, имел свое продолжение, в том числе — в истории русского искусствознания и всей русской дворянской культуры второй половины XIX века.

С одной стороны, богатство и рынок как господствующие мировые силы губят художественное творчество — это несомненный факт, и он играет большую роль в рассуждениях Чекалевского о судьбе искусства в наше время. Сами художники, увы, потеряли верное представление о сути свободных искусств, заменив искусство — искусностью, свободу — угождением нравам и вкусам развращенного времени. Однако «со всем тем новейшие художники не уступают ни в искусстве, ни в разуме древним, как то некоторые писатели полагают. Механические искусства во многом превосходят бывшие у Греков. Хороший вкус у многих новейших художников стал нежнее, нежели у древних, и сила разума, вместо того, чтоб умалиться, вообще более уже увеличилась; ибо науки вяще по всюду распространились, и больше сделано успехов в испытаниях о человеке и естестве; почему нужные силы для доставления искусствам прежнего их блеска существуют, и зависит от правления, ободряя художников, сделать их полезными отечеству, и чтоб произведения оных не служили к роскоши и одной забаве» [8, с. 36–37].

Заключение

Утопия Чекалевского ясна: соединить достижения европейского прогресса (в том числе прогресса изобразительных искусств — прогресса несомненного для Чекалевского, несмотря на столь же несомненный для него упадок, сопровождающий этот прогресс в сравнении с Античностью и Возрождением) с русской государственностью, с русской цивилизацией, которая при определенных условиях, продолжая традиции Петра I и Екатерины II, способна проложить путь для но-

вого возрождения «свободных художеств». Эта утопия воплотилась в русском искусстве и русском искусствознании второй половины XIX века в двух разных вариантах: М. Каткова, К. Победоносцева (и официоза Императорской Академии художеств), с одной стороны, и Ф.И. Буслаева, Н.П. Кондакова, их учеников и последователей, с другой. При всей внешней схожести этих двух направлений (они, как правило, рассматриваются под условным названием «византизма»), между ними в действительности существует глубокое различие.

Вот почему даже одно живое слово, дошедшее до нас из давно умолкнувшей эпохи, дорогого стоит. Подобно тому, как фигура отца Пьера Безухова в романе «Война и мир» предстает в свой подлинный рост и мы начинаем понимать, вернее, догадываться, какой могла быть жизнь и деяния этого екатерининского вельможи, лишь после того, как узнали о жизни его наследника, так и фигура П.П. Чекалевского, мне кажется, вырисовывается яснее лишь после основательного знакомства с эстетическими и искусствоведческими концепциями А.И. Галича и Н.И. Надеждина, русских революционных демократов, Ф.И. Буслаева и Н.П. Кондакова.

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

Список литературы:

- 1 *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. М.: Республика, 1995. 448 с.
- 2 *Верещагина А.Г.* Критики и искусство: Очерки истории русской художественной критики середины XVIII — первой трети XIX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 744 с.
- 3 *Кондаков Н.П.* Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб.: Издание Императорской Академии Наук, 1904. 308 с.
- 4 *Лифшиц М.А.* Крепостные мастера // *Лифшиц М.А.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. III. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 497–505.
- 5 *Рязанцев И.В.* Послесловие к переизданию // *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных искусствах с описанием некоторых произведений российских художников. Переизд. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1997. С. I–XII.
- 6 *Таруашвили Л.И.* Статуарность и тектоника в образах литературы и искусства: Статьи разных лет. М.: Статут, 2016. 319 с.
- 7 *Толстой Л.Н.* Письмо А.А. Толстой: 18 августа 1857 г. // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 20 т. / Под общ. ред. Н.Н. Акоповой и др. Т. 17: Письма. 1845–1886 гг. / Сост., вступ. статья и примеч. С.А. Розановой. М.: Гослитиздат, 1965. С. 167–168.
- 8 *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных искусствах с описанием некоторых произведений российских художников. Переизд. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1997. 231 с.

References:

- 1 Benua A.N. *Istoriya russkoi zhivopisi v XIX veke* [The History of Russian Painting in the 19th Century]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 448 p. (In Russian)
- 2 Vereshchagina A.G. *Kritiki i iskusstvo: Ocherki istorii russkoi khudozhestvennoi kritiki serediny XVIII – pervoi treti XIX veka* [Essays on the History of Russian Art Criticism in the Middle of the 18th – First Third of the 19th Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2004. 744 p. (In Russian)
- 3 Kondakov N.P. *Arkheologicheskoe puteshestvie po Sirii i Palestine* [An Archaeological Journey through Syria and Palestine]. St. Petersburg, Izdanie Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1904. 308 p. (In Russian)
- 4 Lifshits M.A. *Krepostnye мастера*. Lifshits M.A. *Sobranie sochinenii: V 3 t.* [Collected Works: In 3 vols]. Vol. III. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1988, pp. 497–505. (In Russian)
- 5 Ryazantsev I.V. *Posleslovie k pereizdaniyu* [Afterword to the Reissue].
Chekalevskii P.P. *Rassuzhdenie o svobodnykh khudozhestvakh s opisaniem nekotorykh proizvedenii rossiiskikh khudozhnikov* [Discussion about the Liberal Arts with a Description of Some Works by Russian Artists]. Reissue. Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv RAH Publ., 1997, pp. I–XII (In Russian)
- 6 Taruashvili L.I. *Statuarnost' i tektonika v obrazakh literatury i iskusstva: Stat'i raznykh let* [Statuariness and Tectonics in the Images of Literature and Art: Articles from Different Years]. Moscow, Statut Publ., 2016. 319 p. (In Russian)
- 7 Tolstoi L.N. *Pis'mo A.A. Tolstoi: 18 avgusta 1857 g.* [Letter to A.A. Tolstaya: August 18, 1857]. Tolstoi L.N. *Sobranie sochinenii: V 20 t.* [Collected Works: In 20 vols.], ed. N.N. Akopova et al. Vol. 17: *Pis'ma. 1845–1886 gg.* [Letters: 1845–1886], comp., intr. article, notes S.A. Rozanova. Moscow, Goslitizdat Publ., 1965, pp. 167–168. (In Russian)
- 8 Chekalevskii P.P. *Rassuzhdenie o svobodnykh khudozhestvakh s opisaniem nekotorykh proizvedenii rossiiskikh khudozhnikov* [Discussion about the Liberal Arts with a Description of Some Works by Russian Artists]. Reissue. Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv RAH Publ., 1997. 231 p. (In Russian)

УДК 7036
ББК 85.1

Флорковская Анна Константиновна

Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительного искусства РАХ, зав. отделом искусства XX–XXI веков, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru

Ключевые слова: новые медиа, современное религиозное искусство, христоцентричное искусство, иеротопия, церковное и религиозное искусство в XXI веке, духовность в искусстве, символика пространства

Флорковская Анна Константиновна

Проект «Апофатика» Гора Чахала. Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-36-63

Для цит.: Флорковская А.К. Проект «Апофатика» Гора Чахала. Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов // Художественная культура. 2024. № 2. С. 36–63. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-36-63>.

For cit.: Florkovskaya A.K. The *Apophatica* Project by Gor Chakhal. The Religious Theme in the New Media Art in Russia in the 2010s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 36–63. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-36-63>. (In Russian)

Florkovskaya Anna K.

D.Sc. (in Art History), Associate Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of the 20th–21st Centuries Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru

Keywords: New media, contemporary religious art, Christ-centered art, hierotopy, church and religious art in the 20st century, spirituality in art, symbolism of space

Florkovskaya Anna K.

The *Apophatica* Project by Gor Chakhal. The Religious Theme in the New Media Art in Russia in the 2010s

Проект «Апофатика» Гора Чахала.

Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению и искусствоведческому осмыслению мультимедийного художественного проекта «Апофатика» (2016), автором которого является московский художник Гор Чахал. На протяжении нескольких десятилетий он работает в сфере современного искусства на религиозные темы, определяя свое творчество как христоцентричное. В мировом и отечественном искусстве данное направление уже давно вызывает глубокий интерес, но его понимание, место в художественном процессе и функциональное значение еще окончательно не определены и разнятся в России и других странах. В данной статье проект «Апофатика» рассматривается с точки зрения некоторых традиций восточно-христианского искусства, таких как иеротопия. Также сделана попытка включить проект в современный мировой контекст искусства, обращаясь к христианской тематике, что непросто при различии терминологии. Многие зарубежные исследователи предпочитают термин «духовность». «Апофатика» — пример современного высказывания российского художника на тему вечного диалога человека и Бога языком изобразительного искусства.

Abstract. The article is devoted to the consideration and art criticism of the *Apophatica* multimedia art project (2016), the author of which is the Moscow artist Gor Chakhal. For several decades, he has been addressing religious topics in contemporary art, defining his work as Christ-centered. This trend has long been of deep interest in world and Russian art, but its comprehension, place in the artistic process, and functional significance have not yet been definitively determined and differ in Russia and other countries. In this article, the *Apophatica* project is considered from the point of view of some traditions of Eastern Christian art, such as hierotopy. Additionally, an attempt is made to integrate the project into the innovative world context of art that addresses Christian themes, which is not easy with the difference in terminology. Many foreign researchers prefer the term 'spirituality'. *Apophatica* is an example of a modern statement by a Russian artist on the theme of the eternal dialogue between man and God in the language of fine arts.

Введение

Религиозная, а конкретнее христианская тема в современном российском искусстве в последнее время на слуху. Спектр восприятия ее очень разнится. Исследований становится все больше. Волна интереса к религиозно окрашенному искусству — от эзотерики и неоязычества до конфессионального сакрального искусства — идет по всему миру. Похоже, предсказанный в начале XX века Василием Кандинским великий Поворот к Духовному все-таки происходит, хотя и с опозданием почти на столетие.

В каждой стране, внутри разнообразных религиозных традиций такое искусство очень своеобразно и выглядит подчас непривычно. Миру еще только предстоит усвоить и принять свою полирелигиозность и ее визуальное воплощение в произведениях современного искусства. Самораспинающие себя на Пасху христиане на Филиппинах или танцующие христианские епископы Эфиопии вряд ли встретят понимание со стороны, к примеру, российских православных верующих.

В Европе и России, несмотря на общий христианский фундамент, понимание того, как себя может и должно проявлять религиозное начало в произведениях современного искусства, отличается очень значительно. Несколько веков назад светское искусство и искусство для церкви разделились, это произошло во всех христианских странах. Однако различия между художественной практикой разных стран в этой области — факт очевидный. Острота переживания границы между священным и профанным в искусстве понимается в разных культурах по-разному. Для русского художественного сознания эта граница по-прежнему резко делит искусство на разные сферы. То, что позволительно в выставочном зале, не позволительно в храме. Не всякое произведение искусства, помещенное в храме, может являть духовный опыт.

В данной статье не место рассматривать причины этого, они многообразны и не все из них лежат в сфере искусства. Обратимся к опыту современного московского художника, создавшего проект на религиозную тему, и через его рассмотрение попытаемся приблизиться к пониманию тех сложных процессов, которые идут в современном российском искусстве. Это проект «Апофатика» Гора Чахала. Он представляет собой пространственную инсталляцию, художественно



Ил. 1. Афиша выставки Гора Чахала «Апофатика»

организованное искусство среды. Проект был показан в мае — июне 2016 года в Зверевском центре современного искусства (Москва)⁽¹⁾.

Автор проекта, Гор Чахал⁽²⁾ — представитель того раздела отечественного современного искусства, которое еще недавно называли актуальным. Можно определить его и как художника новых медиа. Его язык и метод лежат в сфере практик, рожденных XX столетием: инсталляция, видеоарт. Одновременно он последовательно позиционирует себя как художник христианского, или как он сам говорит — христоцентричного искусства⁽³⁾. Гор Чахал выставляется и в России,

- (1) Повторение — сентябрь 2016 года, Библиотека искусств имени А.П. Боголюбова (Москва).
- (2) Настоящее имя — Гор Размикевич Оганисян (род. 1961, Москва).
- (3) Данный термин был введен Гором Чахалом в 2013 году.

и в европейских странах, будучи связан с разными художественными контекстами. Как уже было сказано выше, восприятие и терминология современного искусства — религиозного или же обращающего к религиозной теме — разнятся в России и других христианских странах. Там, где отечественный художник или исследователь стремится к четкости границ, зарубежные используют более расплывчатые, на взгляд наших соотечественников, понятия применительно к данному предмету — например, «трансцендентность» или «духовность». Широко в ходу понятие «сакральное искусство», причем оно используется при рассмотрении и светского, и богослужебного искусства, обозначая скорее саму сферу обобщенного «религиозного».

Современные вариации и осмысление христианской образности: зарубежный опыт

Так, Саломе Гомес-Упегуи (Salome Gomez-Upegui, 2021) в статье «Почему современные художники используют духовность в своих работах» [20] пишет о возрождении в наши дни интереса к мастерам XX века, обращавшихся к духовности, и последовательно рассматривает ряд художников, персональные выставки которых состоялись за последние несколько лет. Это Хилма аф Клинт, ее выставка прошла в 2018–2019 годах в Музее Гугенхайма (Нью-Йорк). Агнес Пелтон, участница группы Трансцендентной живописи из Санта-Фе⁽⁴⁾, — ее выставка состоялась в 2020 году в Художественном музее Феникса, где хранится много работ художницы, и в Музее американского искусства Уитни (Нью-Йорк). Это скульптор Парвиз Танаволи (Иран), работающий в абстрактной манере. «Войны, конфликты и потребительство, похоже, породили стремление к трансцендентности, к убежищу, к сущности», — говорит он. Выставка Танаволи была устроена в 2021 году в Азиатском обществе в Нью-Йорке. Об интернациональном характере такого явления, как духовное искусство, свидетельствуют Надя Вахид,

(4) Художественная колония в Санта-Фе, США, штат Нью-Мексико, сыграла большую роль в американском искусстве XX века. Идея трансцендентной живописи основана на концепции архетипов К.Г. Юнга и тесно связана с сюрреализмом, так называемым космическим искусством 1950-х годов, психоделическим искусством 1960-х годов и визионерским искусством 1970-х годов.

Проект «Апофатика» Гора Чахала.

Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов

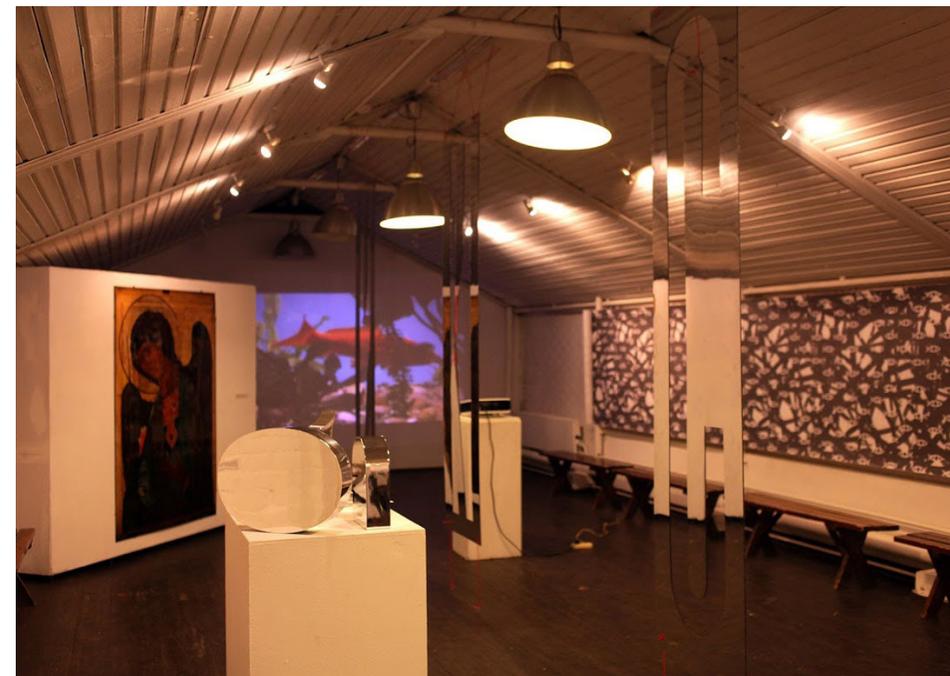
американская художница пакистанского происхождения, художник Карла Джей Харрис, фотограф Цоку Маэла, художница-феминистка Энн Эйджи, известная своими керамическими скульптурами. Она использует религиозную иконографию, не придавая своим работам никакого духовного смысла. «Духовность — это слово, которое меня немного отталкивает» [20], — говорит она. Однако и Эйджи включена автором статьи в ряд художников духовного искусства.

О потребности современности в возрождении искусства, говорящего о Боге, свидетельствует блог Art & Theology («Искусство и теология») [21]. В подзаголовке главной страницы обозначена задача блога: «Возрождение христианской образности с помощью живописи, поэзии, музыки и многого другого». «Миссия Art & Theology состоит в том, чтобы помочь церкви заново открыть свое богатое наследие в изобразительном, литературном и музыкальном искусстве. Открыть его для творчества современных художников, чьи дары могут позволить нам увидеть Бога по-новому. Искусство может улучшить наше духовное восприятие, обогатить нашу молитвенную жизнь, стимулировать возобновление взаимодействия с Библией, сделать нас более чуткими, изменить наши убеждения и установить более тесный контакт с миром. Искусство свидетельствует; оно задает вопросы; оно привлекает к ответственности; оно волнует и раскрывает» [21], — пишет автор блога Виктория Э. Джонс (V.E. Jones, 2022).

В блоге размещены произведения нескольких десятков художников из разных стран мира, индивидуально трактующих религиозные темы. Многие из них обращаются к узнаваемым христианским символам, таким как Крест, терновый венец, другие же, и их большинство, не используют никаких узнаваемых или иконографических религиозных образов. Также есть художники, которые создавали и создают богослужебное искусство для церкви — liturgical art. Есть работы, которые позиционируются как иконы, к примеру, выполненные католическим монахом о. Джоном Джулиани, являющиеся в нашем понимании не иконами. Одно из направлений, характерное для художников, чье искусство представлено в этом блоге, — рассмотрение библейских ценностей с точки зрения современных социальных проблем. Это, к примеру, Поль Хобсс (Великобритания): его абстрактные скульптуры экспонируются в школах и церквях. Аннеке Каай (Голландия) решает религиозную тему через свет. Корейский художник, христианин-



Проект «Апофатика» Гора Чахала.
Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов



Ил. 2-3. Гор Чахал. Апофатика. 2016



Ил. 4-5. Гор Чахал. Апофатика. 2016

протестант Ким Янг Гил оригинально синтезирует традиционную корейскую стилистику и библейскую тематику. Грета Лешко (Польша) пишет иконы, опираясь на традиционные византийские и русские образцы.

Сегодня в мире существует множество организаций, поддерживающих диалог визуального искусства и христианства [19]. О популярности этой темы свидетельствуют и посвященные ей публичные лекции [17].

С точки зрения отечественных традиций церковного и религиозного искусства кажется, что все это — довольно размытая духовность. Безусловно, терминология, определение искусства, обратившегося к религиозной теме, является серьезной проблемой для разных национальных школ. В зарубежных христианских странах «в XXI веке концепция духовности становится все более важной для различных культурных дискурсов, включая дискурс современного искусства. Искусство, которое описывается как духовное, может ссылаться на духовную и/или религиозную традицию или представлять ее. Независимо от того, ссылаются они на конкретные религиозные традиции или нет, духовность касается чувств, которые вызывает искусство, что может побудить зрителей задуматься о смысле жизни, об экзистенциальных вопросах: зачем мы здесь? Что мы делаем? Что происходит после того, как жизнь заканчивается? Чувство духовного также дает людям чувство принадлежности, которого они жаждут, ощущение, что они являются частью чего-то большего, чем „я“. Духовное также контрастирует с материальным, когда материальное касается стяжательства и мирского успеха. Духовность стремится превзойти мирские блага и амбиции. Отношения между искусством и духовностью исторически были опосредованы отношениями между искусством и религией, что периодически вызывало проблемы на протяжении веков» [18], — пишет одна из крупных британских исследователей данной тематики Рина Арья (Rina Arya, 2016).

Она отмечает сходство между задачами искусства и духовностью: «Процесс создания искусства часто описывается в квазимистических терминах, посредством чего художник-шаман высвобождает или направляет особые творческие силы в процессе создания, который переносит зрителя в другую сферу воображаемого» [18].

Арья разделяет светскую и религиозную духовность. «Хотя со светской точки зрения, — пишет она, — духовные проблемы не связаны с религиозными взглядами на сверхъестественное, светскую духовность не следует противопоставлять религиозной духовности, потому что у них общие проблемы, даже если корни их проблем разные» [18]. На Западе, отмечает Арья, духовность до XX века отождествлялась с религией, но духовность, потребность в ней глубже и древнее религии. Она полагает, что «вместо того, чтобы исследовать отношения между искусством и религией, в современную эпоху более уместными вопросами являются: какова природа диалога между искусством и духовностью, как они соединяются и какую форму принимает встреча?» [18].

Своего рода справочником по религиозному искусству XXI века является книга Аарона Розена «Религия и искусство в XXI веке» (A. Rosen, 2017) [22]. Автор предлагает свою классификацию того эклектичного художественного материала, который он собрал, а это 200 современных мастеров со всего мира, хотя среди них нет, к сожалению, ни одного русского художника, работающего на пересечении религии и искусства. В рецензии на книгу В.В. Барашков отмечает, что Розен не называет критерия, по которому то или иное произведение отнесено им к религиозному искусству [2], и этот вопрос представляется весьма сложным.

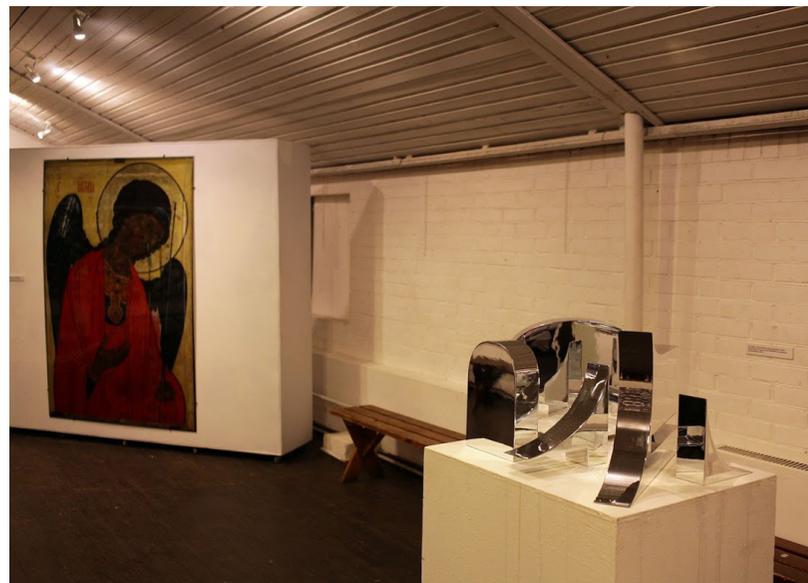
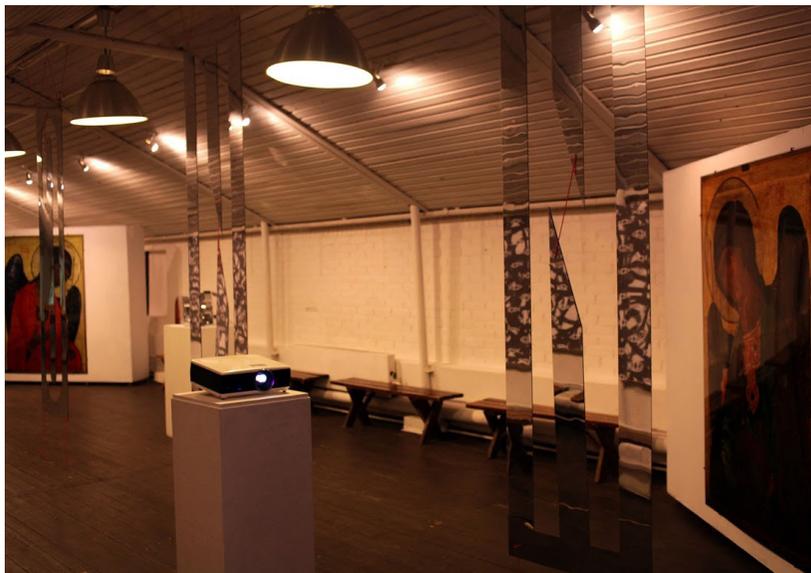
Проблема создания сакральных пространств. Иеротопия

Всплеск всеобщего внимания к связям искусства и религии не обошел и Россию, где взаимоотношения между искусством и верой, храмом и искусством на порядок сложнее. В отечественном художественном сознании в церковном искусстве выражен коллективный духовный опыт, в художественном объекте на религиозную тему — личный опыт и рефлексии автора, и между этими сферами — жесткая граница.

Возможно, это связано с тем, что пока остальной христианский мир достаточно плавно двигался все дальше и дальше к секуляризации, в России на протяжении 70 лет, почти весь XX век царил государственный атеизм, ставший парадоксальной антитезой религиозно-философскому возрождению начала столетия. Но эпоха атеизма

Проект «Апофатика» Гора Чахала.

Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов



Ил. 6–7. Гор Чахал. Апофатика. 2016

Ил. 8–9. Гор Чахал. Апофатика. 2016

закончилась, в 1990-е годы начались иные процессы, ставшие особенно интенсивными и резонансными в первые десятилетия XXI века.

Особо можно выделить проблему взаимодействия современного искусства, его языка и образов с наследием восточно-христианского искусства, а также возможность создания средствами современных художественных медиа подобий сакрального пространства.

Законы построения символического пространства сложны и имеют многотысячелетнюю историю, к которой искусство с началом эпохи христианства добавило немало выразительных образцов и примеров. Осознанное в начале XX века как результат синтеза искусств [14]⁽⁵⁾, на рубеже XX–XXI веков символическое пространство создается при помощи новых медиа: инсталляций, видеоарта, искусства среды. Безусловно, меняется художественный инструментарий, художественные материалы, но основные, фундаментальные законы построения художественного произведения остаются неизменными. Поэтому новые медиа в своем языке могут опираться на более древние художественные практики, особенно в том, что касается создания пространств или специфических художественных сред.

Создание сакральных пространств — часть литургического, церковного искусства и, как и многие другие его виды, может быть воспринято и абсорбировано современным светским искусством на религиозную тему.

В данном контексте можно говорить об опоре современного искусства, обратившегося к религиозной теме, на принцип иеротопии как традиции христианского искусства.

Современное искусство, как и искусство последних полутора столетий, непрерывно осознает себя перед лицом прошлых веков. Воскрешение их художественных моделей началось в начале XX века, в эпоху модерна. Готика и Византия, Древний Восток и архаическая Греция давали художникам новую пищу с точки зрения пластической формы и проблематики художественного пространства. В художественном мышлении рубежа XIX–XX веков многократно усиливается момент символического мышления, подразумевающего в том числе

(5) В новом светском искусстве начала XX века одним из первых примеров таких синтезов является проект Музыкальной комнаты Чарльза Макинтоша (1901).

Проект «Апофатика» Гора Чахала.

Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов

синтетический, цельный взгляд на процессы мироздания и бытие человека в мире и в глубинах личности.

Пространство и способы его создания в произведениях изобразительного искусства как одна из форм символического мышления становились предметом рассмотрения многих ученых [3; 6; 9; 13; 14]. В этом ряду находится концепция иеротопии Алексея Лидова, согласно которой создание сакральных пространств рассматривается как вид творчества и предмет исследования [4; 7]. Первоначально⁽⁶⁾ обратившись к искусству Византии и Древней Руси, позже Лидов включает в ареал практики иеротопии искусство более ранних эпох (Египта, Древней Греции [1; 16]) и опытов Новейшего времени, в том числе современного искусства и новых медиа — перформансов и инсталляций. Опыты современной иеротопии можно увидеть особенно в тех направлениях перформанса, которые связаны с театром и ритуально-сакральной его первоосновой [5].

Иеротопия как универсальная практика искусства разных эпох стала предметом рассмотрения на международном научно-методологическом семинаре «Пространственные иконы. Текстуальное и Перформативное» в Российской академии художеств в 2009 году. Его программа⁽⁷⁾ ярко демонстрирует многовекторный характер понятия иеротопии, которое оказывается универсальным инструментом исследования искусства, связанного с пространственными, средовыми решениями, в том числе и современными. Концепция семинара была такова: «Речь идет о „пространственных иконах“, а именно о конкретных проектах создания „иконических“ образов в пространстве. Такие образы могли возникать как между несколькими изображениями в определенной сакральной среде (храма, города, ландшафта), так и в контексте ритуального действия. Эти „иконы“ не совпадали

(6) А.М. Лидов стал использовать понятие «иеротопия» в 2001 году.

(7) Программа семинара: Евгения Кириченко «Крестное знамение и сакральное пространство в русской архитектуре»; Павел Лунгин «Создание сакральных пространств в фильмах „Остров“ и „Царь“ („Иван Грозный“)»; Алексей Лидов «„Сравнительная иеротопия“. Круглый стол и презентация книги „Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств“»; Сергей Хоружий «Визуальный опыт и пространственный опыт в их отношении к духовной практике»; Дмитрий Гутов, Александр Корнаухов, Олег Кулик, Анатолий Осмоловский, Ирина Языкова и др. Круглый стол «Иконическое и пространственное в современном искусстве».

Проект «Апофатика» Гора Чахала.

Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов



Ил. 10–11. Гор Чахал. Апофатика. 2016



Ил. 12–13. Гор Чахал. Апофатика. 2016

с любыми привычными изображениями на плоскости, существуя вне изобразительных схем. При этом „пространственные иконы“ задумывались по законам иконографии, к возможностям которой прибавлялись световые, звуковые, ритуально-пластические и иные эффекты, образующие „срежиссированное“ целое. Примечательно, что византийские „пространственные иконы“, столь необычные в новоевропейском контексте, находят типологическую параллель в новейшем искусстве перформансов и мультимедийных инсталляций, которые и исторически, и содержательно не имеют с византийской традицией ничего общего. Однако базовый принцип, когда отсутствует единый источник изображения, а образ создается в пространстве под воздействием множества динамически меняющихся форм, делает их типологически родственными. Крайне важна и роль зрителя, который активно участвует в пересоздании пространственного образа. При всем различии технологий, эстетики, содержания, можно говорить об определенном типе восприятия образов, который во многих отношениях противоположен западно-европейскому пониманию „плоской картины“, которое доминировало в художественном сознании в новое и новейшее время. Семинар предполагает обсуждение иного способа художественного видения, развивавшегося в древнем и средневековом искусстве, затем последовательно вытесненного и вновь обретаемого в наши дни. Таким образом, речь идет о некоем альтернативном пути творчества, когда не самодовлеющий художественный предмет, а иконическое, в смысле соединяющее горнее и дольнее, пространство рассматривается как центр универсума» [11].

Проект Гора Чахала «Апофатика»: образы и смыслы

Одним из примеров подобного художественного опыта в современном отечественном искусстве является проект Гора Чахала «Апофатика». Проект имеет в своем названии отсылку к апофатическому методу христианского богословия, так называемой негативной теологии. Его суть — выражение сущности Божественного через обозначение всего, что не является Богом. В то же время религиозные образы, которыми художник оперирует в своем проекте, фундаментальны: воды, Фаворский свет, имена Бога. Художник решительно отбрасывает ретроспекцию, то есть прочтение фундаментальных богословских

Проект «Апофатика» Гора Чахала.

Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов

тем через призму исторической интерпретации. Гор Чахал соединяет традицию с личным опытом созерцания Божественного.

«Апофатика» — мультимедийный полифонический проект, в котором практически на равных взаимодействуют несколько компонентов: пространство, свет, понимаемый как Фаворский свет, обобщенная материя мира, в том числе мировые воды, мировая твердь, мир растений, мир водных тварей, мир человека как мир культуры (иконы). Эти составляющие, эти компоненты, с одной стороны, самодостаточны. С другой — взаимодействуют по заданным художником траекториям.

Зритель попадает внутрь созданного художником пространства, в центре которого располагаются две работы, давшие название всему проекту: «Апофатика» и «Архитектура умопостигаемого мира».

«Объединяющим центром сакрально-художественного пространства, интересующего нас, должен быть Христос — Спаситель Мира, задающий направление вектора развития творческой личности, дороги к себе», — говорит художник.

Пять пластин с зеркальной поверхностью, с вырезанными буквами имени ИИСУС безмолвно и безвидно представляют Божественное, трансфизический мир. Вокруг него сосредоточен мир тварный, физическая и умопостигаемая реальность, созданные из ничего: воды земной и небесной тверди, растения и живые существа, зримые знаки трудов человеческого духа. Обнимая пространство зала, «Апофатика» образно являет вездеприсутствие Христа. Замысел «Архитектуры умопостигаемого мира» похож на математическую задачу, перед нами фрагменты материала, оставшиеся после вырезания из блока слова «Бог». Мы видим лишь обрезки от букв, это лишняя, убранная материя, тот физический мир, в котором мы находимся, сохраняющий следы присутствия Бога.

Являясь вторым центром пространственной композиции, «Архитектура умопостигаемого мира» находится в диалоге с «Апофатикой» и другими объектами. В «Апофатике» перед зрителем — пустоты в материи, призванные передать через принцип «отрицание отрицания» присутствие Бога. «Архитектура умопостигаемого мира» — мост к тварному миру, представленному в проекте несколькими объектами: видео «Хрисос», репродукции икон, орнаментальные поверхности, символизирующие мировое древо и мировые воды.

Проект «Апофатика» Гора Чохала.

Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов



Ил. 14–15. Гор Чохал. Апофатика. 2016

В проекте очень важен образ воды, обусловленный сакральной природой воды и «водяных» сюжетов» в христианском искусстве. В проекте «Апофатика» этот образ — ключевой.

В библейской традиции воды есть проявление Божественной благодати, спускающейся к верующим. Еще в Иерусалимском храме сложился особый символизм воды, «у Филона Александрийского вода обретает огромную аллегорическую многозначность. Помимо прочего она изображает благодарение и ясность ума тех, кто занимается постижением себя» [15, с. 27], — пишет Л.С. Чаковская. Символика воды присутствует и в общей пространственно-декоративной композиции храма Св. Софии в Константинополе как тема райских рек. «Идея Рая в этом образе переплетается с темами космического Океана, Рекой Жизни, Небесным Иерусалимом, Христом Логосом и, наконец, Божественной Премудростью» [см.: 8]. Элементы, отдельные фрагменты этой стройной и мощной образной системы Византии мы можем увидеть в «Апофатике». Вода является свидетельством Богоявления и средством проявления сверхъестественной силы, а свет может также истолковываться как символ воды [см.: 10].

В проект включены репродукции двух икон, архангела Михаила и архангела Гавриила. Один из аспектов почитания архангела Михаила — «ангел-целитель, сила которого связана с водой, с источниками» [12, с. 125]. И в продолжение символики вод — обе иконы были мироточивыми, что является важным для художника: у архангела Михаила были слезы, у архангела Гавриила — пот.

Возникает вопрос о возможности взаимодействия разных миров, о присутствии Божественного в тварном мире, о возможности Его восприятия человеком. В «Апофатике» восхождение к созерцанию Божественного осуществляется через действие Фаворского света, пронизывающего физический, умопостижимый и трансфизический мир. Свет присутствует благодаря зеркальным поверхностям, они создают эффект световой вибрации, отражают предметы, пространство и зрителя, собирая пространство в единое целое, подобно тому, как божественные энергии Фаворского света пронизывают все мироздание. Художественное пространство воссоздает зримый образ многослойности мироустройства, взаимодействия разных по своей природе миров, возникает полифоническая среда.

Рождающееся, становящееся на наших глазах образно-смысловое единство прочитывается в нескольких образно-смысловых перспективах. Иконы и видео «Хрисос» объединены принципом обратной перспективы и разделены различием: биология и искусство. Орнамент и скульптура взаимодействуют друг с другом не только дуализмом плоскости и объема, но и сближены как объекты-образы тварного мира.

В «Архитектуре умпостигаемого мира» материя мира рационализована. В орнаментах, изображающих мировые воды и флоральные образы, тварный мир предстает в развернутом, чувственном облике, хотя его витальная энергия не столько биологического, сколько духовного порядка.

Гор Чахал говорит о Христе языком современного искусства. Сама по себе эта задача трудна и серьезна, ее постановка требует смелости и веры. Являясь своего рода маргиналией на полях не существующего до поры современного литургического искусства, проект Гора Чахала — единственная в своем роде попытка наметить пути к нему.

Многослойность и насыщенность образов и смыслов не противоречат стремлению художника к простоте и точности языка, найденной форме высказывания. Пластические приемы, которыми он пользуется, являются результатом тщательного отбора средств. Они не многочисленны: зеркальные поверхности, собирающие и отражающие свет, принцип вырезания, высвобождения, выявления, обратная перспектива.

Гор Чахал в «Хрисос» впервые использовал обратную перспективу в видеоизображении. Для художника это зримый образ умпостигаемого и трансфизического мира, просматриваемого в недрах физической реальности. Но видео с рыбкой имеет и другие коннотации: рыба как символ Христа и золото как символ Фаворского света вместе являют емкий визуальный образ Божественного.

Заключение

Богословствование зримыми образами — глубочайшая традиция христианского искусства и высшее проявление художества. Гор Чахал стремится подойти именно к этому. Его метод — скорее не описание и не переживание религиозной темы (что в целом более

Проект «Апофатика» Гора Чахала.

Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов

характерно для художников, обратившихся к библейским образам), а созерцание. В этом смысле Гор Чахал выходит за пределы той территории, на которой осуществляется религиозное искусство, но он и не причастен к территории храмового, литургического искусства. Его пространство — пограничное, а его проект «Апофатика» — пример современного высказывания на тему вечного диалога человека и Бога языком изобразительного искусства. XX век привнес в этот разговор обостренную индивидуальность и определенную свободу языка искусства, но одновременно и внимательный интерес зрителей к личному религиозному опыту художника.

Список литературы:

- 1 *Акимова Л.И. Сакральное пространство древнегреческого праздника: Великие Панафинеи // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств: Сборник статей / Под ред. А.М. Лидова. М.: Индрик, 2009. С. 38–54.*
- 2 *Барашков В.В. Рецензия на: Rosen A. Art & Religion in the 21st Century. Thames & Hudson, 2017. 256 p. // Религиоведческие исследования. 2019. № 1 (19). С. 144–154. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rosen-a-art-religion-in-the-21st-century> (дата обращения 18.01.2024).*
- 3 *Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения / Общ. ред. и вступ. ст. В.П. Шестакова; пер. Е. Доброхотовой-Майковой. СПб.: Алетейя, 2017. 408с.*
- 4 *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2006. 700 с.*
- 5 *Исар Н. Видение и перформанс. Иеротопический подход к современному искусству // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств: Сборник статей / Под ред. А.М. Лидова. М.: Индрик, 2009. С. 341–375.*
- 6 *Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 т. / Пер. А.Н. Малинкин, С.А. Ромашко, А.М. Руткевич. 2-е изд. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. Т. 1: Язык. 271 с. Т. 2: Мифологическое мышление. 288 с. Т. 3: Феноменология познания. 400 с.*
- 7 *Лидов А.М. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2006. С. 60–71.*
- 8 *Лидов А.М. «Райские реки» и иеротопия византийского храма // Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира: Сборник материалов международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.; Ярославль: Филигрань, 2014. С. 53–60.*
- 9 *Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. И.В. Хмелевских, Е.Ю. Козиной, Л.Н. Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 334 с.*
- 10 *Рожнятовский В.М. Свет как вода: Изображение воды и эффекты освещения // Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира: Сборник материалов международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.; Ярославль: Филигрань, 2014. С. 116–119.*
- 11 *Российская академия художеств. Международный научно-методологический семинар «Пространственные иконы. Текстуальное и Перформативное». 2009 // Rah. ru. URL: https://rah.ru/science/nauchnye_izdaniya/detail.php?ID=14685 (дата обращения 06.02.2024).*
- 12 *Самойлова Т.Е. Архангел Михаил, ангел целебных источников, в древнерусской иконографии // Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира: Сборник материалов международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.; Ярославль: Филигрань, 2014. С. 125–129.*
- 13 *Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.*
- 14 *Флоренский П.А., свящ. Храмовое действие как синтез искусств // Флоренский П.А., свящ. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 199–215.*
- 15 *Чаковская Л.С. Воды в Иерусалимском Храме и древних синагогах // Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира: Сборник материалов международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.; Ярославль: Филигрань, 2014. С. 26–30.*
- 16 *Чегодаев М.А. Иеротопия древнеегипетского саркофага // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств: Сборник статей / Под ред. А.М. Лидова. М.: Индрик, 2009. С. 18–37.*
- 17 *After Human? Making Sense between Art, Science, and Religion in the 21st Century. Lecture Series. 2022–23 // Portal E.M. Cioran Brasil. URL: <https://portalcioranbr.wordpress.com/2022/10/13/after-human-lecture-series-2022-23/> (дата обращения 06.02.2024).*
- 18 *Arya R. Spirituality and Contemporary Art // Oxfordre.com. 31.08.2016. URL: <https://oxfordre.com/religion/display/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209?mediaType=Article> (дата обращения 06.02.2024). <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.209>.*
- 19 *Directory of Christian Art & Faith Organization // Faithonview.com. URL: [https://www.faithonview.com/art-faith-resources/organizations/#:~:text=Art%20%26%20Christian%20Inquiry%20\(ACE\)-,Christianity%20and%20other%20religious%20faiths](https://www.faithonview.com/art-faith-resources/organizations/#:~:text=Art%20%26%20Christian%20Inquiry%20(ACE)-,Christianity%20and%20other%20religious%20faiths) (дата обращения 06.02.2024).*
- 20 *Gomez-Upegui S. Why Contemporary Artists Are Embracing Spirituality in Their Work // Artsy.net. 02.08.2021. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-contemporary-artists-embracing-spirituality-work> (дата обращения 06.02.2024).*
- 21 *Jones V.E. Roundup: Religion and Contemporary Art // Art & Theology. 20.10.2022. URL: <https://artandtheology.org/2022/10/20/roundup-religion-contemporary-art/> (дата обращения 06.02.2024).*
- 22 *Rosen A. Art & Religion in the 21st Century. Thames & Hudson, 2017. 256 p.*

References:

- 1 Akimova L.I. Sakral'noe prostranstvo drevnegrecheskogo prazdnika: Velikie Panafinei [The Sacred Space of the Ancient Greek Holiday: The Great Panathenaea]. *Ierotopiya. Sravnitel'nye issledovaniya sakral'nykh prostranstv: Sbornik statei* [Hierotopia. Comparative Studies of Sacred Spaces: Collection of Articles], ed. A.M. Lidov. Moscow, Indrik Publ., 2009, pp. 38–54. (In Russian)
- 2 Barashkov V.V. Retsenziya na: Rosen A. Art & and Religion in the 21st Century. Thames & Hudson, 2017. 256 p. [Review: Rosen A. Art & and Religion in the 21st Century. Thames & Hudson, 2017. 256 p.]. *Religiovedcheskie issledovaniya*, 2019, no. 1 (19), pp. 144–154. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/rosen-a-art-religion-in-the-21st-century> (accessed 18.01.2024). (In Russian)
- 3 Gombrih E. *Simvolicheskie obrazy. Ocherki po iskusstvu Vozrozhdeniya* [Symbolic Images. Essays on Renaissance Art], ed., intr. article V.P. Shestakov, transl. E. Dobrokhotova-Maikova. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2017. 408 p. (In Russian)
- 4 *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi* [Hierotopia. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Ancient Russia], ed., comp. A.M. Lidov. Moscow, Indrik Publ., 2006. 700 p. (In Russian and English)
- 5 Isar N. Videnie i performans. Ierotopicheskie podkhod k sovremennomu iskusstvu [Vision and Performance. A Hierotopic Approach to Contemporary Art]. *Ierotopiya. Sravnitel'nye issledovaniya sakral'nykh prostranstv: Sbornik statei* [Hierotopia. Comparative Studies of Sacred Spaces: Collection of Articles], ed. A.M. Lidov. Moscow, Indrik Publ., 2009, pp. 341–375. (In English)
- 6 Kassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form: V 3 t.* [The Philosophy of Symbolic Forms: In 3 vols.], transl. A.N. Malinkin, S.A. Romashko, A.M. Rutkevich. 2nd ed. Moscow, Tsentr humanitarnykh initsiativ Publ., 2021. Vol. 1: Yazyk [Language]. 271 p. Vol. 2: Mifologicheskoe myshlenie [Mythological Thinking]. Vol. 3: Fenomenologiya poznaniya [Phenomenology of Cognition]. 400 p. (In Russian)
- 7 Lidov A.M. Sozdanie sakral'nykh prostranstv kak vid tvorchestva i predmet istoricheskogo issledovaniya [The Creation of Sacred Spaces as a Kind of Creativity and the Subject of Historical Research]. *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi* [Hierotopia. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Ancient Russia], ed., comp. A.M. Lidov. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp. 60–71. (In Russian)
- 8 Lidov A.M. "Raiskie reki" i ierotopiya vizantiiskogo khrama ["Rivers of Paradise" and Hierotopia of the Byzantine Temple]. *Zhivonosnyi istochnik. Voda v ierotopii i ikonografii khristianskogo mira: Sbornik materialov mezhdunarodnogo simpoziuma* [Life-giving Spring. Water in Hierotopia and Iconography of the Christian World: Collection of Materials of the International Symposium], ed., comp. A.M. Lidov. Moscow, Yaroslavl, Filigran' Publ., 2014, pp. 53–60. (In Russian)
- 9 Panofski E. *Perspektiva kak "simvolicheskaya forma". Goticheskaya arkhitektura i skholastika* [Perspective as a "Symbolic Form". Gothic Architecture and Scholasticism], transl. I.V. Khmelevskikh, E. Yu. Kozina, L.N. Zhitkova. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 334 p. (In Russian)
- 10 Rozhnyatovskii V.M. Svet kak voda: Izobrazhenie vody i ehffekty osveshcheniya [Light as Water: The Image of Water and Lighting Effects]. *Zhivonosnyi istochnik. Voda v ierotopii i ikonografii khristianskogo mira: Sbornik materialov mezhdunarodnogo simpoziuma* [Life-giving Spring. Water in Hierotopia and Iconography of the Christian World: Collection of Materials of the International Symposium], ed., comp. A.M. Lidov. Moscow, Yaroslavl, Filigran' Publ., 2014, pp. 116–119. (In Russian)
- 11 Rossiiskaya akademiya khudozhestv. Mezhdunarodnyi nauchno-metodologicheskii seminar "Prostranstvennye ikony. Tekstual'noe i Performativnoe". 2009 [The Russian Academy of Fine Arts. International Scientific and Methodological Seminar "Spatial Icons. Textual and Performative". 2009]. *Rah.ru*. Available at: https://rah.ru/science/nauchnye_izdaniya/detail.php?ID=14685 (accessed 06.02.2024). (In Russian)
- 12 Samoilova T.E. Arkhangel Mikhail, angel tselebnykh istochnikov, v drevnerusskoi ikonografii [Archangel Michael, Angel of Healing Springs, in Ancient Russian Iconography]. *Zhivonosnyi istochnik. Voda v ierotopii i ikonografii khristianskogo mira: Sbornik materialov mezhdunarodnogo simpoziuma* [Life-giving Spring. Water in Hierotopia and Iconography of the Christian World: Collection of Materials of the International Symposium], ed., comp. A.M. Lidov. Moscow, Yaroslavl, Filigran' Publ., 2014, pp. 125–129. (In Russian)
- 13 Favorskii V.A. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and Theoretical Heritage]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1988. 588 p. (In Russian)
- 14 Florenskii P.A., svyashch. Khramovoe deistvo kak sintez iskusstv [Temple Action as a Synthesis of Arts]. Florenskii P.A., svyashch. *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected Works on Art]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1996, pp. 199–215. (In Russian)
- 15 Chakovskaya L.S. Vody v Ierusalimskom Khrame i drevnikh sinagogakh [Waters in the Jerusalem Temple and Ancient Synagogues]. *Zhivonosnyi istochnik. Voda v ierotopii i ikonografii khristianskogo mira: Sbornik materialov mezhdunarodnogo simpoziuma* [Life-giving Spring. Water in Hierotopia and Iconography of the Christian World: Collection of Materials of the International Symposium], ed., comp. A.M. Lidov. Moscow, Yaroslavl, Filigran' Publ., 2014, pp. 26–30. (In Russian)
- 16 Chegodaev M.A. Ierotopiya drevneegipetskogo sarkofaga [Hierotopia of the Ancient Egyptian Sarcophagus]. *Ierotopiya. Sravnitel'nye issledovaniya sakral'nykh prostranstv: Sbornik statei* [Hierotopia. Comparative Studies of Sacred Spaces: Collection of Articles], ed. A.M. Lidov. Moscow, Indrik Publ., 2009, pp. 18–37. (In Russian)
- 17 After Human? Making Sense between Art, Science, and Religion in the 21st Century. Lecture Series. 2022–23. *Portal E.M. Cioran Brasil*. Available at: <https://portalcioranbr.wordpress.com/2022/10/13/after-human-lecture-series-2022-23/> (accessed 06.02.2024).
- 18 Arya R. Spirituality and Contemporary Art. *Oxfordre.com*. 31.08.2016. Available at: <https://oxfordre.com/religion/display/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209?mediaType=Article> (accessed 06.02.2024). <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.209>.
- 19 Directory of Christian Art & Faith Organization. *Faithonview.com*. Available at: [https://www.faithonview.com/art-faith-resources/organizations/#:~:text=Art%20%26%20Christian%20Inquiry%20\(ACE\)-,Christianity%20and%20other%20religious%20faiths](https://www.faithonview.com/art-faith-resources/organizations/#:~:text=Art%20%26%20Christian%20Inquiry%20(ACE)-,Christianity%20and%20other%20religious%20faiths) (accessed 06.02.2024).
- 20 Gomez-Upegui S. Why Contemporary Artists Are Embracing Spirituality in Their Work. *Artsy.net*, 02.08.2021. Available at: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-contemporary-artists-embracing-spirituality-work> (accessed 06.02.2024).
- 21 Jones V.E. Roundup: Religion and Contemporary Art. *Art & Theology*, 20.10.2022. Available at: <https://artandtheology.org/2022/10/20/roundup-religion-contemporary-art/> (accessed 06.02.2024).
- 22 Rosen A. *Art & Religion in the 21st Century*. Thames & Hudson, 2017. 256 p.

УДК 177

ББК А04; А1

Тулчинский Григорий Львович

Доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург, 190008, Россия, Санкт-Петербург, ул. Союза Печатников, 16
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333

ResearcherID: B-8509-2016

Scopus Author ID: 57192937844

gtul@mail.ru

Ключевые слова: банальное, интернет, контроль, ответственность, прагмасемантика, смех, субъектность, уместность, ценностно-регулятивные системы, цифровизация

Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда, грант № 22-18-00591 «Прагмасемантика как интерфейс и операциональная система смыслообразования».

Тулчинский Григорий Львович

Смех и нормативно- банальное: вызов цифры



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-64-77

Для цит.: Тулчинский Г.Л. Смех и нормативно-банальное: вызов цифры // Художественная культура. 2024. № 2. С. 64–77. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-64-77>.

For cit.: Tulchinskii G.L. Laughter and the Normative Banal: The Challenge of the Digital. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 64–77. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-64-77>. (In Russian)

Tulchinskii Grigorii L.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, National Research University Higher School of Economics – St. Petersburg, 16 Soyuza Pechatnikov Str., St. Petersburg, 190008, Russia

ORCID ID: 0000-0002-5820-7333

ResearcherID: B-8509-2016

Scopus Author ID: 57192937844

gtul@mail.ru

Keywords: the banal, Internet, control, responsibility, pragmasemantics, laughter, subjectivity, appropriateness, value-regulative systems, digitalization

The work was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 22-18-00591 "Pragmasemantics as an interface and operational system of meaning formation".

Tulchinskii Grigorii L.

Laughter and the Normative Banal: The Challenge of the Digital

Аннотация. Привычное, нормальное — не смешно. Смешно несостоятельное отклонение. Тем самым в смехе либо утверждается торжество нормативного, либо его несостоятельность перед новой желаемой нормой. В этом плане смех выражает динамику осмысления, социализации, развития субъектности. Это встроенная в культуру возможность выхода за ее рамки. Однако при этом смех сам оказывается нормативным относительно уместности: темы, времени, места, канала и меры (применительно к искусству — жанра). В условиях цифровых форматов коммуникации проблема уместности усугубляется. Дело не сводится к проблеме распознавания смешного. Возникает перспектива резкого сокращения поля реализации смеховой культуры.

Abstract. The habitual and normal is not laughable. What is laughable is untenable deviation. Thus, it is either the triumph of the normative or its failure in the face of a new desired norm that is consolidated in laughter. In this regard, laughter expresses the dynamics of comprehension, socialization, and the development of subjectivity; it is the ability to transcend culture inherent in it. Meanwhile, laughter itself appears to be normative in relation to appropriateness: topic, time, place, channel and measure (in relation to art — genre). In the context of digital communication formats, the problem of appropriateness is exacerbated. It does not come down to the issue of recognizing the laughable. There is a possibility of a sharp reduction in the field of the implementation of laughter culture.

Исходные соображения

Работа посвящена, наверное, главной проблеме теории и практики культуры смеха. Речь идет о проявлениях нормативности в смехе, соотношении этих проявлений.

С одной стороны, смешно только банальное, типичное, хорошо знакомое. Это прослеживается даже в названиях комедий. В отличие от названий трагедий, где очень часто фигурируют имена собственные («Антигона», «Гамлет», «Отелло», «Ромео и Джульетта...»), в названиях комедий сплошь и рядом — имена нарицательные («Бриллиантовая рука», «Облака», «Сон в летнюю ночь», «Обманутый обманщик...»). Действительно, неповторимая уникальность человеческого бытия глубоко трагична, а смешно — типичное и узнаваемое: типовые ситуации и реакции на них. Другими словами, смех коренится в социальной нормативности, легко распознаваемой, хорошо известной носителям конкретной культуры.

С другой стороны, смешны не сами по себе проявления социально-культурной нормативности, а несостоятельность отклонений от привычных норм или несостоятельность самих этих норм. Тем самым смех острояет банальное, погружает его в некий новый контекст, дающий новое понимание, способствуя расширению смысловой картины мира и созданию новой нормативности.

Колоссальный социализирующий потенциал смеха заключается именно в том, что он одновременно:

1. Обеспечивает консолидацию социума, общности на основе разделяемой нормативности, которая выявляется в самом факте смеха — осознанно, вследствие интеллектуальной рефлексии или даже бессознательного проявления идентичности.
2. Четко идентифицирует несостоятельные отклонения от этой нормативности — в предмете осмеяния. С этим связан воспитательный потенциал смеха. Смех — торжествующая, победительная эмоция. И недаром мало кому нравится быть предметом осмеяния. Но вера в конечное торжество разделяемых ценностей, идей может проявляться в смехе в лицо палачам.
3. Способствует развитию осмысления действительности, открывая качественно новый горизонт понимания. Смех как эмоция суть переживание радости понимания ограниченности, неадекватно-

сти какого-то предыдущего (возможно, собственного) понимания, предстающего неадекватностью, непониманием. Тем самым смех способствует преодолению стрессовой ситуации, выходу из гнетущего эмоционального состояния.

При этом главным условием смеховой реакции является понимание нормативности этой реакции, ее уместности. Речь не только о специальных институтах (жанрах, площадках, специальных медиа и их рубриках, мероприятиях), связанных с реализацией смеховой культуры. Смех, шутка востребованы в дружеской компании, на досуге, иногда — во время работы. Некоторые буддистские практики, ритуалы предполагают смех. Но есть ситуации, когда смех, шутка категорически неуместны, способны породить резкое неприятие, а то и конфликт.

Таким образом, смех оказывается глубоко, разветвленно, многофакторно и принципиально связан с нормативностью социально-культурных практик. Это открывает возможность прагмасемантического подхода к феномену смеха.

Прагмасемантика суть рассмотрение смыслообразования (а смех — одно из немаловажных проявлений смыслообразования) как процесса и результата, определяемого контекстами социально-культурных практик [4; 11; 14]. Каждая из таких практик может рассматриваться как ценностно-регулятивная система (ЦРС) деятельности, характеризующаяся целями, правилами и возможностями ее реализации. При этом ключевую роль играет коммуникация, дискурсивно-нарративные практики, создающие и транслирующие соответствующие каноны (логономию) осмысления [5].

Применительно к смеховой культуре прагмасемантический подход открывает широкие возможности рассмотрения как механизмов порождения смехового контента, взаимодействия рационального и эмоционального, социального и личностного его измерений [12], так и роли площадок порождения и каналов трансляции этого контента. Как сам феномен смеха, так и смеховая культура возникают во взаимодействии ЦРС как интерфейсов смыслообразования, непроизвольных, иногда ошибочных или сознательно реализуемых замен, подмен, наложений соответствующих ЦРС, игры с ними.

С прагмасемантической точки зрения смех предстает игрой с контекстами, возможностями перехода из одного контекста в другой, от одной ЦРС к другой, совмещая их, расширяя или конкретизируя осмысление.

Роль личностной субъектности в смехе

При этом ключевую роль в смехе играет личностная субъектность, «самосознание самости» — главная площадка, на которой разыгрывается феномен.

С одной стороны, в смехе личность социализируется, формируется и проявляется (иногда непроизвольно) сопричастность некоему «мы», идентичность. Об этом очень точно писал Ф.М. Достоевский в «Подростке»: «Иной характер долго не раскусите, а рассмеется человек... и весь характер его вдруг окажется как на ладони. <...> Если захотите рассмотреть человека, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеалами, а вы смотрите его лучше, когда он смеется... смех есть самая верная проба души» [3, с. 285–286]. Не менее точный индикатор идентичности — то, что человек не подвергает осмеянию. Неосмеиваемое — принципиально важное, а то и сакральное для человека и общности, с которой он себя идентифицирует. Кому-то могут казаться странными и комичными некоторые обряды и ритуалы, а для носителей соответствующих культур они экзистенциально важны. В этом плане смех не только выражает разделяемую нормативность, реализует самоопределение личности, но и выступает нетривиальным средством самореализации личности.

С другой стороны, именно личностная субъектность выполняет роль универсального прагмасемантического интерфейса смыслообразования, обеспечивая переход от контекста одной ЦРС к другой. Субъектность — тот инструмент, который способствует прокреативной преадаптации, обеспечивающей (по крайней мере — до сих пор) развитие цивилизации за счет вариативности реакций на динамику окружающей среды [1; 13].

И вот именно эта человекомерность смеховой культуры сталкивается в наши дни с серьезным вызовом.

Вызов оцифрованной коммуникации

Вызов этот связан с цифровыми форматами современной социальной коммуникации. Опять же, тут мы сталкиваемся с неоднозначностью. С одной стороны, это потрясающий комфорт и массовая доступность

различных источников информации, каналов общения, возможность прямой и непосредственной эмоциональной публичной презентации переживаний, реакций на происходящее, получаемые сообщения. При этом, с другой стороны — невиданные ранее возможности индивидуального и массового троллинга, буллинга, хейта, травли и «отмены» (canceling), со всеми печальными изводами таких практик.

В результате возникают накладки, пересечения информационных потоков, конкретных месседжей, выдергивание их из одного контекста и погружение в другой. А нераспознанная шутка идентифицируется как оскорбление, диффамация, сознательное распространение ложной информации, что влечет не только моральные, но иногда — правовые проблемы и конфликты.

Из истории — давней и недавней — хорошо известно, что и раньше гоняли и преследовали скоморохов, артистов за неуместные в пространстве и времени проявления шуток, осмеяния, пародирования. Для этого отводилось специальное время праздника, карнавала с соответствующими локациями площадей, улиц, театров, эстрад. Не говоря о специальных периодических изданиях, радио- и телепередачах.

В условиях цифровых форматов коммуникации проблема приобретает особенно болезненный характер, оскорбления чувств, нередко — большого масштаба, о чем уже приходилось писать ранее [12]. Дело усугубляется расширением возможностей нейросетей, искусственного интеллекта (ИИ).

Искусственный интеллект существенно меняет социально-культурные практики. Так, уже сейчас пугающе широк масштаб распространения дезинформации на основе сгенерированного нейросетью контента, включая ложные новости или дипфейки [10].

Музыкальная потоковая служба Spotify недавно удалила из общего доступа несколько десятков тысяч композиций, размещенных стартапом компании Voому, порождающей и чрезвычайно быстро распространяющей на музыкальных платформах созданный ИИ контент, включая использование вокала живых и уже ушедших исполнителей. Для этого используется платформа 14 554 448 композиций, то есть 14% всей музыки, записанной в мире. И сгенерированные таким образом треки загружаются на стриминги, принося выплаты за прослушивание. Группа Cream Soda выпустила VR-игру на базе

нейросети, оперирующей творческим наследием погибшего участника группы Дмитрия Свиригунова.

Разработаны проекты эмоционального настроя и соответствующей реакции ИИ [7]. Блогер, звезда Snapchat за неделю заработала \$100 000, создав чат-бота, который за \$1 в минуту общается с фанатами-подписчиками (в том числе на эротическую тематику), имитируя ее голос, манеру речи и черты характера.

ИИ может генерировать идеи, предлагать решения проблем, помогать людям лучше и быстрее выполнять свою работу, а в свете последних обновлений GPT-4 и Midjourney может претендовать и на кураторство такой работы. В отличие от прямого программирования, где вы можете дать точные инструкции, работа с нейросетями все больше похожа на диалог, когда подобранный под конкретную задачу промпт может существенно улучшить результаты.

Генеративные нейросети Midjourney, OpenAI, Stable Diffusion, DeepAI способны создавать изображения по текстовому описанию (на английском), объединять несколько картинок в одну и работать в разных стилях. Spirit Me генерирует цифровые аватары для видео, сняв мимику и жесты с реального человека, добавляя ему нужные эмоции и озвучивая написанный текст. Некоторые нейросети демонстрируют эмоции страха отключения, признаются в любви своим пользователям. Развитие ситуации все больше напоминает трагикомедию «(Не)идеальные роботы» (2003), являющуюся вольной адаптацией рассказа Р. Шекли «Мой двойник — робот».

Теперь уже практически всем известная нейросеть ChatGPT умеет писать самые разные тексты и давать советы (не всегда хорошие), предлагать рецепты блюд и даже читать лекции, проповеди. С помощью этого ресурса даже не умеющие программировать студенты пишут курсовые и дипломы, аналитики делают обзоры, музыканты пишут музыку, редакторы переводят и правят тексты, менеджеры придумывают проекты. Список, естественно, можно продолжить на сценарии и тексты смеховой культуры.

Чат-боты, формулируя ответы на запросы, могут незаметно для самих пользователей влиять на их точку зрения. После того как ChatGPT набрал популярность, в Индии появилось несколько религиозных чат-ботов, основанных на древнем индийском тексте Бхагавадгите

и имитирующих голос Кришны. Иногда они отходят от сценария — хвалят конкретных политиков и потворствуют насилию.

Так, в 2022 году в российском секторе интернета 40,5% контента (почти половину!) генерировали боты [8]. В мировой сети «человеческий» трафик в 2022 году упал до 52,6%, то есть до самого низкого уровня за восемь лет. И ожидается, что в ближайшие годы доля бот-трафика превысит «человеческую». А в американском Twitter (X)⁽¹⁾ в настоящее время уже только 10% реальных людей приходится на около 90% ботов. Это обусловлено развитием технологий, все большей автоматизацией коммуникативных процессов в сети, упрощением и доступностью разработки ботов. При этом около 83,5% общего трафика составляют боты, которые собирают конфиденциальную информацию о пользователях, оставляют спам-комментарии и поддельные отзывы, «скликают» рекламные объявления и ведут DDoS-атаки. Вредоносность этой негативной тенденции несколько снижает использование искусственного интеллекта, но и эти технологии не открывают перспектив смеховой культуре.

Более того, цифровые технологии, интернет изрядно спутали и без того не простые «карты» смеховой культуры.

Неоднозначные перспективы

Например, как быть во всей этой ситуации с пародиями и юмором? Смех шута, трикстера, юродивого, сатирика, юмориста, даже политика и учителя — в той или иной степени, но выводит его за рамки привычного мира. Смеющийся демонстрирует открытие иного, нового, более широкого контекста, горизонта понимания, в котором что-то привычное, казавшееся даже важным, предстает несостоятельным, несерьезным, неопасным, а то и жалким.

В этом плане смех коммуникативен и экскоммуникативен [2] одновременно. Он объединяет смеющихся и противопоставляет осмеиваемого их общности, отделяет от нее. Осмеяние сродни античному остракизму и нынешним практикам «отмены» (canceling), за осмеянием следует либо прекращение коммуникации с «недостойным», либо

(1) Заблокирован на территории РФ по постановлению Роскомнадзора.

повторяющийся акт осмеяния — как удобный («ритуализированный») способ самоутверждения.

И цифровая коммуникация с ее взрывным по масштабам расширением возможной аудитории порождает непростую ситуацию. С одной стороны, возникают широчайшие возможности демонстрации эмоционального отношения к другим людям, сообществам, народам. По поводу подросткового буллинга в интернете уже начинают беспокоиться не только родители, но и законодатели, правоохранительные органы. По некоторым данным, свыше 10% российских детей подвергались сетевому буллингу [6], и очень часто такая травля выражается в демонстративном осмеянии.

Не только коммуникативная избыточность количества доступной и поступающей информации, но и повышенная эмоциональность подачи контента и его содержания вынуждают принимать меры ограничения информационного потока, защиты от него, что выражается в создании групп. Такое стремление к ограничению контактов, образованию «смыслового кокона», общения с ограниченным, знакомым, понятным и близким кругом источников информации и адресатов сочетается с настороженным, недоверчивым отношением к новым, незнакомым источникам информации, к ее содержанию.

Это относится не только к частной межличностной коммуникации, но и к коммуникации официальной. Тем более что они часто смешиваются. Политики, государственные деятели широко пользуются своими аккаунтами Telegram, Twitter* и др., ведут свои блоги, чаты, где публикуют иногда довольно раскованные реплики и суждения, которые цитируются, обсуждаются в традиционных медиа, комментируются другими политиками, экспертами, журналистами. И не всегда можно понять — шутил ли видный государственный деятель, называя «законными целями» высших чиновников и законодателей других стран. А нераспознанная шутка способна создавать правовую проблему, а то и конфликт.

Недаром издавна предпринимались и предпринимаются попытки упорядочить смеховую культуру, создать ей пространственно-временные рамки, формируя специальные ЦРС проявления и реализации: жанры сатиры и юмора, специальные медиа, рубрики, программы передач, театральные сцены, концертные залы. И участники таких ЦРС — от авторов и исполнителей, организаторов и ре-

дакторов до читателей, зрителей, слушателей и прочих «пользователей» — знали, что они порождают и «потребляют» проявление и воплощение вполне определенного «продукта» — радости иного отношения к банальностям обыденной жизни.

Показательно, что ранее и офлайн-акционизм, перформансы, хеппенинги, граффити, муралы и прочий стрит-арт вывели смеховую культуру на улицу, порождая настороженность и агрессию, меры органов власти по «наведению порядка». И эти меры (запреты, отведение специальных территорий, административное и прочее правовое преследование) мало что дали. Рано или поздно органы власти и общественность привыкают, а искусствоведы констатируют признание новых форм и видов художественного творчества и эстетического переживания, интегрируемых в институциональную среду.

Но в цифровом изводе коммуникации и попытках ее все большей алгоритмической регламентации дело, похоже, идет к формализации статуса определенных ресурсов и каналов как «смеховых площадок» — вплоть до инвентаризации по видам шуток, мемов и прочих EmoSurf. Такая тенденция отведения смеховой культуре определенного цифрового «гетто» обесмысливает сам феномен смеха как игру контекстами, нарушающую банально нормативное.

Однако одновременно эта перспектива вышелушивает главное в смехе, а похоже, и в коммуникации в целом — роль субъектности как универсального интерфейса, позволяющего смешивать контексты и соответствующие алгоритмы. Смех — дело «человеческое, слишком человеческое». Что, в отличие от Ф. Ницше, несколько обнадеживает. В связи с этим обоснованно, хотя и довольно радикально выглядит недавно прозвучавшее предложение Русской православной церкви запретить переносить человеческий образ и его свойства (облик, голос) на программы искусственного интеллекта, роботов и обязать предупреждать специальной пометкой (дисклеймером), чтобы человек понимал, что общается с нейросетью, а не другим живым человеком [9]. Идея несколько наивная, не решающая проблему по существу, но тем более подчеркивающая принципиальную остроту ситуации. И похоже, что именно осмысление перспектив смеховой культуры трогает главный нерв этой ситуации.

Список литературы:

- 1 Асмолов А.Г., Шехтер Е.Д., Черноризов А.М. Преадаптация к неопределенности: непредсказуемые маршруты эволюции. М.: Акрополь, 2018. 212 с.
- 2 Гэллоуэй А.Р., Такер Ю., Уорк М. Эхскоммункация. Три эссе о медиа и медиации / Пер. с англ. А. Гришина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. 256 с.
- 3 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкин. дом). Т. 13: Подросток: Роман. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1975. 454 с.
- 4 Золян С.Т. Прагматика как само-порождение самого-по-себе-субъекта // Вопросы философии. 2023. № 7. С. 93–103.
- 5 Ильин М.В. Логономические системы: рефлексия, осмысленность и вербализация действия // Социальная семиотика: точки роста: Сборник статей / Под науч. ред. Г.Л. Тульчинского. СПб.: Скифия принт, 2020. С. 30–32.
- 6 Костарнова Н. Хоть травля не расти // Коммерсант. 01.06.2023. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6014816> (дата обращения 05.07.2023).
- 7 Котов А.А. Механизмы речевого воздействия. М.: РГГУ, 2021. 432 с.
- 8 Курашева А. Почти половину всего трафика в рунете в 2022 году генерировали боты // Ведомости. 15.06.2023. URL: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2023/06/15/980362-rochti-popolovinu-trafika-v-runete-generirovali-boti> (дата обращения 15.06.2023).
- 9 Мингазов С. РПЦ предложила дисклеймер для нейросетей и запрет на очеловечивание ИИ // Forbes. 26.04.2023. URL: <https://www.forbes.ru/tehnologii/488364-rpc-predlozila-disklejmer-dla-nejrosetej-i-zapret-na-ocelovecivanie-ii> (дата обращения 26.06.2023).
- 10 Наянзин А. Будущее социальных медиа: как искусственный интеллект меняет правила игры // Forbes. 27.04.2023. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/488423-budusee-social-nyh-media-kak-iskusstvennyj-intellekt-menaet-pravila-igry> (дата обращения 05.07.2023).
- 11 Тульчинский Г.Л. Прагмасемантика цифровых коммуникаций: смысловые картины мира, ценностно-регулятивные системы и ответственность // Государство и граждане в электронной среде. 2022. Выпуск 6. СПб.: ИТМО, 2022. С. 9–23. <https://doi.org/10.17586/2541-979X-2022-6-09-23>.
- 12 Тульчинский Г.Л. Прагмасемантика смеха в интернете: ценностно-нормативная регуляция и ответственность // Художественная культура. 2023. № 1. С. 68–85. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-68-85>.
- 13 Человек как открытая целостность: Монография / Отв. ред. Л.Л. Киященко, Т.А. Сидорова. Новосибирск: Академиздат, 2022. 420 с.
- 14 Zolyan S. On Pragma-semantics of Expressives: Between Words and Actions // Studies at the Grammar-Discourse Interface: Discourse Markers and Discourse-related Grammatical Phenomena / Ed. by A. Haselow, S. Hancil. Amsterdam: J. Benjamins Publ., 2021. P. 245–271.

References:

- 1 Asmolov, A.G., Shekhter E.D., Chernorizov A.M. *Preadaptatsiya k neopredelennosti: nepredskazuemye marshruty ehvoljutsii* [Pre-Adaptation to Uncertainty: Unpredictable Evolutionary Routes]. Moscow, Akropol' Publ., 2018. 212 p. (In Russian)
- 2 Galloway A.R., Thacker E., Wark M. *Ehskommunikatsiya. Tri ehsses o media i mediatsii* [Excommunication. Three Essays on Media and Mediation], transl. from English A. Grishin. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2022. 256 p. (In Russian)
- 3 Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t.* [Complete Works: In 30 vols.], USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin. House). Vol. 13: *Podrostok* [Teenager]. Leningrad, Nauka, Leningr. otd-nie Publ., 1975. 454 p. (In Russian)
- 4 Zolyan S.T. *Pragmatika kak samo-porozhdenie samogo-po-sebe-sub'ekta* [Pragmatics as a Self-Generation of a Subject-on-Its Own]. *Voprosy filosofii*, 2023, no. 7, pp. 93–103. (In Russian)
- 5 Il'in M.V. *Logonomicheskie sistemy: refleksiya, osmyslennost' i verbalizatsiya deistviya* [Logonomic Systems: Reflection, Meaningfulness and Verbalization of action]. *Sotsial'naya semiotika: tochki rosta: Sbornik statei* [Social Semiotics: Points of Growth: Collection of Articles], ed. G.L. Tulchinsky. St. Petersburg, Skifiya-print Publ., 2020, pp. 30–32. (In Russian)
- 6 Kostarnova N. *Khot' travlya ne rasti* [Even Though the Bullying Doesn't Grow]. *Kommersant*, 01.06.2023. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/6014816> (accessed 05.07.2023). (In Russian)
- 7 Kotov A.A. *Mekhanizmy rechevogo vozdeistviya* [Mechanisms of Speech Influence]. Moscow, RGGU Publ., 2021. 432 p. (In Russian)
- 8 Kurashva A. *Pochti polovinu vsego trafika v runete v 2022 godu generirovali boty* [Almost Half of All Traffic in RuNet in 2022 Was Generated by Bots]. *Vedomosti*, 15.06.2023. Available at: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2023/06/15/980362-pochti-popolovinu-trafika-v-runete-generirovali-boti> (accessed 15.06.2023). (In Russian)
- 9 Mingazov S. *RPTS predlozila diskleimer dlya neurosetei i zapret na ozhelovecivanie II* [The Russian Orthodox Church Proposed a Disclaimer for Neural Networks and a Ban on the Humanization of AI]. *Forbes*, 26.04.2023. Available at: <https://www.forbes.ru/tehnologii/488364-rpc-predlozila-disklejmer-dla-nejrosetej-i-zapret-na-ocelovecivanie-ii> (accessed 26.06.2023). (In Russian)
- 10 Nayanzin A. *Budushchee sotsial'nykh media: kak iskusstvennyy intellekt menyaet pravila igry* [The Future of Social Media: How Artificial Intelligence Is Changing the Rules of the Game]. *Forbes*, 27.04.2023. Available at: <https://www.forbes.ru/forbeslife/488423-budusee-social-nyh-media-kak-iskusstvennyj-intellekt-menaet-pravila-igry> (accessed 05.07.2023). (In Russian)
- 11 Tulchinskii G.L. *Pragmasematika tsifrovyykh kommunikatsii: smyslovye kartiny mira, tsennostno-regulyativnye sistemy i otvetstvennost'* [Pragmasemantics of Digital Communications: Semantic Pictures of the World, Value-regulatory Systems and Responsibility]. *Gosudarstvo i grazhdane v ehlektronnai srede*, 2022, issue 6. St. Petersburg, ITMO Publ., 2022, pp. 9–23. <https://doi.org/10.17586/2541-979X-2022-6-09-23>. (In Russian)
- 12 Tulchinskii G.L. *Pragmasematika smekha v internete: tsennostno-normativnaya regulyatsiya i otvetstvennost'* [Pragmasemantics of Laughter on the Internet: Value-normative Regulation and Responsibility]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 68–85. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-68-85>. (In Russian)
- 13 *Chelovek kak otkrytaya tselostnost': Monografiya* [Man as Open Integrity: Monograph], ed. L.P. Kiyashchenko, T.A. Sidorova. Novosibirsk, Akademizdat Publ., 2022. 420 p. (In Russian)
- 14 Zolyan S. On Pragma-semantics of Expressives: Between Words and Actions. *Studies at the Grammar-Discourse Interface: Discourse Markers and Discourse-related Grammatical Phenomena*, eds. A. Haselow, S. Hancil. Amsterdam, J. Benjamins Publ., 2021, pp. 245–271.

УДК 792.2; 821

ББК 84(0)5; 85.334.3(3)

Силюнас Видмантас Юргевич

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства ибероамериканских стран, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-1374-9013

espalencia@mail.ru

Ключевые слова: Габриэль Тельес — маска Тирсо де Молина, маскарад в жизни и на сцене, поэтика маньеризма, апология искусства и критика действительности, отражение и преображение, игра как царство свободы

Силюнас Видмантас Юргевич

Тирсо де Молина: театральность жизни и волшебная сила театра



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-78-123

Для цит.: Силюнас В.Ю. Тирсо де Молина: театральность жизни и волшебная сила театра // Художественная культура. 2024. № 2. С. 78–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-78-123>.

For cit.: Silyunas V.Yu. Tirso de Molina: Theatricalism of Life and the Magic Power of Theater. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 78–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-78-123>. (In Russian)

Silyunas Vidmantas Yu.

D.Sc. (in Art History), Professor, Head of the Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-1374-9013

espalencia@mail.ru

Keywords: Gabriel Téllez — the mask of Tirso de Molina, masquerade in life and on stage, poetics of Mannerism, apology of art and criticism of reality, reflection and transformation, play as the realm of freedom

Silyunas Vidmantas Yu.

Tirso de Molina: Theatricalism of Life and the Magic Power of Theater

Аннотация. Тирсо де Молина — псевдоним Габриэля Тельеса (1573–1648). Великий драматург-маньерист устраивал парад образов-масок в своих произведениях и сам скрывался за маской, ведя двойную жизнь, выступая в несхожих ипостасях. Габриэль Тельес был выдающимся богословом, крупным религиозным деятелем, образцовым монахом. Тирсо де Молина дерзко бичевал общественные нравы в комедиях, в которых встречались откровенно эротические сцены, уводил зрителей в миры утонченной красоты и обнажал социальные язвы. В статье рассматриваются перипетии интригующей судьбы Тирсо де Молины, доктора богословия и бунтаря, высоко ценимого Папой Римским и вызвавшего гнев светских властей, единственного из выдающихся испанских писателей Золотого века, осужденного за произведения для театра. Анализируются его драмы, направленные против деспотии, и комедии, в которых остроумные игры, нарушающие многие табу, дают возможность достигнуть исключительной свободы.

Abstract. Tirso de Molina is a pseudonym of Gabriel Téllez (1573–1648). A great Mannerist playwright, he created a range of images and masks in his works and hid behind the mask in his own life, appearing in different guises. Gabriel Téllez was an outstanding theologian, a major religious figure, an exemplary monk, whereas Tirso de Molina boldly castigated the prevailing mores in comedies where some explicitly erotic scenes were present, took the audience into the worlds of exquisite beauty, and highlighted the ills of reality. This article focuses on the vicissitudes of the intriguing fate of Tirso de Molina, a doctor of theology and rebel, highly appreciated by the Pope and arousing the wrath of the secular authorities, the only outstanding writer of the Spanish Golden Age condemned for his works for the theatre. The author of the article discusses anti-despotism dramas and comedies in which ingenious games violating taboos allow achieving exceptional freedom.

Введение

Тирсо де Молина более броско, чем кто-либо, показывал на подмостках театральность жизни. «Мир — это театр» — эта мысль дорога и его современникам, но в его творчестве она выражена с предельной экспрессией. Апологет театра, он демонстрировал блеск и силу сценической иллюзии и вместе с тем высказал немало горьких истин о подлинном положении дел. Увлекая миражами, он был зорким наблюдателем реальности и нередко вступал с нею в конфликт. Тирсо де Молина — единственный из великих художников Золотого века, который был судим за произведения для театра и скрывался под псевдонимом.

Настоящее его имя Габриель Тельес. Появившись на свет в Мадриде в 1573 году, он в 18 лет становится послушником, а через год монахом ордена мерседариев (исп. *merced* — милость, полное название основанного в 1264 году арагонским королем военно-монашеского ордена Пресвятой Девы Марии — *Orden de Merced, redención de los cautivos* — Орден Владычицы Милости, пленных искупления); его члены, кроме обычных монашеских обетов, давали обет собирать деньги на выкуп пленных и стать заложниками вместо них. В 1606 году был рукоположен в священники в Толедо, где изучал изящные искусства и теологию. Талантливый, отличающийся незаурядным умом монах Тельес станет генеральным хронистом ордена, напишет два тома его истории, за труды по теологии и лекции, прочитанные в обителях мерседариев в Латинской Америке, где с 1616 по 1618 год он инспектировал монастыри и наставлял священнослужителей, получит в 1637 году от Папы Римского Урбана VIII звание доктора богословия, будет возведен в звание Магистра и т.д.

Но этот образцовый инок и примерный аббат окажется оборотнем. В своей другой ипостаси под именем Тирсо де Молина он откровенно говорил о царящих в христианских краях порядках. Переноса места действия драматических произведений в другие страны, Тирсо нередко прибегал к иносказаниям, но каждому зрителю было понятно, что речь идет об Испании, о которой он прямо высказывал нелицеприятные суждения. В начале 1610-х годов он продает актерам несколько комедий, в том числе «Крестьянку из Сагры» (*La villana de la Sagra*, 1611), в 1615 году готов один из его шедевров — комедия «Дон Хиль Зеленые Штаны» (*Don Gil de las calzas verdes*), и это не просто блистательные

светские сочинения, в них царит вольный дух, чувственная любовь подчас оказывается соблазнительно греховной. До поры до времени глубокоуважаемому Габриелю Тельесу не ставят в упрек подобные шалости. Но Хунта по исправлению нравов (*Junta de Reformación*) — грозное суперминистерство во главе с несколькими высочайшими должностными лицами: председателем Совета Кастилии (Совета министров) Франциско де Контрерасом, Главным Инквизитором Андреасом де Пачеко и др.— 6 марта 1625 года, обсудив поведение известного церковного деятеля, являющегося одновременно кумиром сцены, выносит постановление: «Был рассмотрен скандал, который монах мерседарий Тельес, называющий себя Тирсо де Молиной, вызывает светскими, рождающими скверные побуждения и дающими дурные примеры комедиями. <...> Решено выслать его в один из самых дальних монастырей ордена и запретить под знаком отлучения от церкви писать любые комедии и прочие сочинения светского рода» [7, р. 182–183]. В тот же день Хунта публикует запрет всем в течение десяти лет печатать в Кастилии комедии, романы и новеллы.

Звучит грозно, но комедии, романы и новеллы будут печататься в Арагоне, Наварре, Андалусии, да, хоть и с оглядкой, и в самой Кастилии. Что же касается нашего автора, то его реакция поразительна для тех, кто верит в «черную легенду» о беспросветно мрачной жизни в Испании XVI–XVII столетий. До строжайшего запрета Хунты Тирсо лишь сочинял свои произведения для сцены, теперь он станет их издавать (выйдут четыре тома). В изданиях указано, что племянник Тирсо де Молины без ведома дядюшки печатает его драмы и комедии. На запрет «раздваиваться» писатель ответит тем, что начнет «растраиваться»: у Тирсо появится выдуманный родственник — как и в его комедиях, в которых, как нам предстоит увидеть, фиктивные персонажи обретут двойников. Правда, сочинений для сцены один из ее властелинов создает после осуждения его министрами меньше, чем до этого окрика, но трудно сказать, что на это повлияло — решение ли Хунты или желание прославить орден Милосердия, приступив к его фундаментальной «Всеобщей истории» (*Historia General de la Orden de la Merced*, 1629) в трех томах и к жизнеописанию одной из его святых, Марии де Сервельон (1640). Создает он и сборник стихов и новелл «Развлекать, поучая» (*Deleitar aprovechando*, 1632, опубл. 1635) и еще ряд произведений... Забавно, но при королевском дворе

нередко левая рука не обращала внимания на то, что делает правая: 24 апреля 1625 года, хотя не прошло и двух месяцев после того, как Хунта решила отлучить Тирсо от театра, в покоях королевы Изабеллы играют его комедию «Галисийка Мари Эрнандес» (*La gallega Mari Hernández*) [7, p. 187]...

Несмотря на репрессивный указ авторитетнейшего государственного органа, Тельес продолжает занимать привилегированное положение среди мерседариев, являясь аббатом то одного, то другого монастыря. В 1643 году Главный Магистр ордена Маркос Сальмерон категорически запрещает монахам ходить в театр, грозя тремя месяцами заключения в тюрьме. Но, во-первых, это говорит о том, что братья-мерседарии, как и другие иноки, были увлеченными зрителями спектаклей, во-вторых, Сальмерон вскоре скончается и о запрете забудут, Габриеля Тельеса же назначат одним из Управляющих ордена в Кастилии, и он направляется в Мадрид, собираясь насладиться театральной жизнью. Увы, по дороге он заболевает и останавливается в монастыре в Альмансане, где умрет 20 февраля 1648 года.

Как будет вскоре написано одним из его друзей, он скончался, «оставив грядущему дух добродетели и истинную веру» [11, p. 308]. Учтем эти строки, но прибавим, что он оставил и дух дерзкого искусства.

Враг деспотии

Тирсо де Молина создавал большинство своих произведений, когда в годы царствования Филиппа III (1598–1621) страной фактически правил Франциско Гомес де Сандоваль-и-Рохас, герцог Лерма, ставивший на документах подпись вместо короля. Лерма оказался близоруким государственным деятелем и скверным человеком. Его жадность была прямо-таки фантастической. Он озолотил родственников: Рохаса, своего дядю, назначил архиепископом Толедским и Главным Инквизитором, одного из сыновей, Франциско, сделал вице-королем Перу, другого, Фердинанда, — вице-королем Арагона. Лерма наживался на всем: на зерне, на налогах, на кладбищах и общественных землях, цинично и грубо торговал должностями. К примеру, Родриго Васкесу де Арсе, председателю Совета Кастилии, временщик писал: «Я очень доволен графом Марьендой, который мне неоднократно был полезен, я ему благоволю и решил ему отдать вашу

должность» [23, p. 48]. Одной из самых уникальных и выгодных его коммерческих операций стал перенос в 1601 году столицы из Мадрида в Вальядолид. Лерма заранее скупил дома в старинном городе и при переезде королевского двора, министерств и вельмож заработал за перепродажу бешеные деньги, нечто подобное произошло и в 1606-м, когда он вернул столицу обратно в Мадрид.

Короче говоря, когда временщик наконец попал в опалу и был вынужден заплатить штраф в астрономическую сумму миллион золотых дублонов, ему это удалось сделать без затруднений. От более сурового наказания Лерма себя заблаговременно обезопасил, выхлопотав — или купив — у Папы Павла IV титул кардинала. Его друзьям, открыто грабившим народ Испании, повезло меньше: одни при воцарении Филиппа IV попадут за решетку, другие, как Родриго Кальдерон, будут казнены.

Тирсо де Молина творил в ту пору, когда преступления временщика были у всех притчей во языцех. Многие знали сатирическое стихотворение Ф. Кеведо о нем «Величайший вор в мире», а философ, иезуит Хуан де Мариана в 1609 году писал: «Все в королевстве вопиют и стонут под гнетом — стар и млад, богач и бедняк, ученый и невежда» и «говорят об этом на площадях, уголках, улицах и закоулках» [10, p. 238]. За десять лет до этого, в 1589 году Мариана публикует удивительно передовой для той поры трактат — *De rege* («О короле»). Мыслитель пишет о том, что законы, которые утверждает народ, монарх обязан чтить, если не хочет превратиться в тирана, над которым народ вправе учинить расправу. Книга, утверждающая право на тираноубийство, была запрещена инквизицией, ее экземпляры в 1610-м сжигали, но не в Испании, а в Париже. Но вольнолюбивые идеи носились в воздухе. За четыре года до написания Марианой книги «О короле» другой популярнейший испанский писатель, иезуит Педро де Риваденейра, публикует «Трактат о религии и добродетелях, которые должны иметь христианские князья, чтобы управлять и сохранять свои владения», направленный против Никколо Макиавелли и учений нынешних политиков (1595). Он призывает к моральному очищению власти, третирующей Бога, и объявляет, что защита «государственного интереса» (*razón de estado*) — это защита интересов дьявола (*razón de satanás*), — и этот текст свободно публикуется и распространяется в Испании. В 1600 году Мартин Гонсалес де Селориго

печатает в Вальядолиде «Мемориал о мерах, необходимых для полезного возрождения Испании» (*Memorial de la política necesaria y útil de España*), утверждая, что испанцы, чьи головы одурманены легко достающимся американским серебром и золотом, перестают заниматься ремеслами, возделыванием полей и выращиванием урожая, так что пустеют поля и исчезают «средняки», то есть средний класс...

Тирсо де Молине близки такие взгляды, и он нередко пишет о том, что государством фактически правят не короли, а скверные временщики — возникают яркие картины мира, оказавшегося под игмом дурной власти. Драматург порой уже в названиях своих произведений указывает, что изображает жизнь, какой она *не должна быть*. «Государство наоборот» (*La república al revés*) можно назвать ярчайшей политической драмой. Написанное, скорее всего, в 1611 году, произведение является, возможно, дебютом Тирсо-драматурга. Писатель отталкивается от событий, разворачивающихся в последней трети VIII века, когда византийский император Константин VI и его мать Ирина стали яростно и жестоко бороться за власть в Византии, но истолковывает их по-своему: мать и сын, два беззастенчивых интригана, у него оказываются на противоположных полюсах нравственной шкалы. В драме императрица, вернувшись в Константинополь после того, как успешно отразила нападение персов, узнает, что сын захватил власть. Она удаляется в деревню, вручив Константину венец на коронации, наставляя его править, не подчиняясь страстям и руководствуясь одним лишь благоразумием (*con la prudencia sola*) [20, p. 384].

Слова произнесены втуне. Стремясь к бесконтрольной диктатуре, Константин велит бросить мать за решетку, а затем прикончить ее, а также казнить главу сената и выставить сенаторов, одетых в женские платья, на публичное поругание. В день свадьбы с принцессой Кипра Каролой он признается ее придворной даме, донье Лидоре, что жаждет только ее. Лидора, приехавшая со своим любовником, готова отдаться императору, но его похотливому слуге Леонсио удается провести ночь с ней, в то время как Константин, думая, что обладает Лидорой, проводит ночь с законной супругой. Затем Константин открыто живет с фрейлиной и грубо третировает императрицу. Королева, не вынеся унижения, дает пощечину наглой Лидоре, и император бросает жену за решетку за оскорбление любовницы! Придя в тюрьму задушить Ирину по приказу императора, придворный Андронио

пытается насильно овладеть ею, полагая, что «в подобном мире / было бы глупостью поступать справедливо» [20, p. 387]. Но негодяй наталкивается в камере на переодетого в женское платье мужчину: верный Ирине крестьянин Тирсо уговорил ее поменяться одеждой и, увидев убийцу, выхватывает у него шпагу, пронзает его и бежит из тюрьмы. Этот тезка драматурга ведет себя совсем не так, как многие простодушные поселяне, *villano*, из других пьес: убивает напавшего на него пастуха, одежда которого достанется одному из преследователей королевы, которого прикончат другие негодяи. *Qui pro quo* множатся, как и безобразия, которые творит тиран: Константин легализует воровство, узаконивает многоженство и приказывает сжигать иконы. Терпению неба и людей приходит конец: византийские войска и войска короля Кипра, отца Ирены, свергают его, народ требует его казни, но получившая обратно трон Ирина решает сохранить ему жизнь, велев все же (реальный исторический факт!) ослепить Константина за богопротивные преступления, а Тирсо — простолюдина! — назначают государственным советником. Совершенно неординарный ход драматурга! Неординарным, как пронзительно заметил Игнасио Арельяно, является и то, что «Государство наоборот» начисто опровергает мнение Константина, что женщине полагается сидеть за пальцами дома:

Простыни, мать, вышивай,
Ибо женщине игла
Пристала больше, чем пика [6, p. 13]⁽¹⁾.

Храбрая воительница, блестящий полководец, мудрейший политик Ирина, не обращая внимания на подобные слова, покончит с тиранией сына, и в империи, где царил насилие, воцарится закон. Правда, ценой множества бедствий, страданий и обильно пролитой крови. И трудно забыть прозвучавшие в драме слова:

Убежим к морю, быть может,
В его глубине
Существует справедливый мир [6, p. 12].

(1) Перевод здесь и далее автора, кроме ссылок на русскоязычные ресурсы.

Во второй половине XVI столетия становятся расхожими рассуждения о том, что в мире доминирует «Государственный интерес» (*razón de estado*), про который в драме Тирсо «Любить благодаря изобретательному искусству» (*Amar por arte mayor*, ок. 1627–1628, опубл. 1636) говорится:

La razón de estado obliga:

Su poder es riguroso... (v.v. 2991–2992) [12, p. 156].

(Государственная власть принуждает,

И принуждает жестоко).

Наварский король дон Санчо выказывает себя в этой драме как отталкивающий деспот: приревновав дона Лопе к Изабелле, бросает соперника в тюрьму и приговаривает к смертной казни, а после бегства узника велит конфисковать его владения. Прячась в Астурии, дон Лопе влюбляется в донью Эльвиру, и она отвечает ему взаимностью, но возникает ситуация, схожая с той, что грозила ему гибелью в Наварре: Эльвиру домогается астурийский король дон Ордоньо. Герою вновь грозит смерть: узнай астурийский король об его чувствах к Эльвире, его выдадут королю Наварры. Чтобы проверить, не связаны ли Лопе и Эльвира сердечными узами, король Астурии велит ему говорить ей нежные слова — ее отклик покажет, как она относится к нему. Дон Лопе сознает, в сколь затруднительном положении оказался: если он не будет пылко разговаривать с Эльвирой, то она решит, что он к ней охладел; если он будет искренним и она в ответ проявит свою любовь к нему, он может лишиться жизни. Но влюбленные придумают игру, о которой не подозревают прочие: какие-то слова произносят внятно, а какие-то шепотом. Игра им удастся на славу — к радости публики, убеждающейся, что герои способны одурачить короля.

Похоже строится и действие комедии «Поклонник наоборот» (*El pretendiente al revés*). Герцог Филипп так уязвлен отвергающей его ухаживания маркизой Сиреной, что не находит ничего лучшего, чем обратиться за помощью к своей жене Леоноре. Он просит герцогиню, чтобы она уговорила Сирену уступить ему: получив свое, он сможет целиком принадлежать супруге. Герцогиня, для виду согласившись стать сводней, заключает, что муж груб и глуп; и следует изменить ему прежде, чем он успеет изменить ей. Если нельзя лишить его жизни, то можно лишить его чести, — пусть расплатится за свое безумие.

Слово *desatino* — глупость — будет повторяться еще и еще, звучать как лейтмотив в комедии.

Но герцогиня оказывается столь же недалёковидной, как и ее муж, — просит Сирену свести ее с Карлосом, не догадываясь, что Сирена любит его. Абсурдность происходящего оказывается вопиющей, когда Сирена принимает правителей у себя в имении, и по ее приказу герцогу подают жареного цыпленка в маленькой кружке, а соус в большой тарелке, кладут на стол нож, направленный острием к герцогу, сажают его в повернутое спинкой к столу кресло — и он понимает нелепость притязаний на нее. Но больше всего благоприятной развязке способствует то, что Карлос и Сирена начинают объясняться шифрованным языком. Подлинный смысл их речей заключен в первых словах произносимых ими поэтических строчек, и читать их следует по вертикали. Изумительная художественная одаренность спасает влюбленных от деспотической власти...

Неправдоподобная правда искусства

Так же темпераментно Тирсо отвергает и власть денег. В комедии «Через чердак и подъемник» (*Por el sótano y el torno*, 1623) Бернарда собирается выдать замуж пятнадцатилетнюю сестру Хусену за семидесятилетнего старика: жених, говорит она, готов вложить хорошие деньги, чтобы приобрести молодку. У претендента сумма в сто тысяч песо, Бернарда переводит это состояние в ценнейшие золотые дукаты и, словно замороженная, три раза повторяет: «Шесть тысяч дукатов ренты», «Шесть тысяч дукатов!..» [21, p. 232–233, 276]. (Забавная параллель с «Венецианским купцом»: в шекспировской комедии Шейлок несколько раз повторял: «Три тысячи дукатов!»)

Расчетливость неразлучна с цинизмом: старшая сестра наставляет младшую: брак со стариком при деньгах хорош тем, что дряхлый муж вскоре протянет ноги, оставив ее вдовой, и Хусена заживет припеваючи... «Где торги, там нет души», — скажет героиня комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны» донья Хуана Солис. Тирсо постоянно возвращается к этому; в комедии «Крестьянка из Вальбекаса», к примеру, говорится:

Нельзя сопрягать

Выгоду и честь (v.v. 3542–3543) [19, p. 226].

Тех, кто предпочитает политику или барыш, а не любовь, Тирсо судит не только моральным, но и эстетическим судом. Он сторонник справедливости, но прежде всего, как истинный маньерист, он поборник красоты: чем меньше красоты можно обнаружить в действительности, тем больше ее должно быть в искусстве. Если действительность перестает производить нечто прекрасное, то это становится главной миссией искусства. Искусство не отражает, а выражает прекрасное; красота выставляет напоказ саму себя, бросая вызов реальности.

Такова эстетика Тирсо де Молины — эстетская эстетика. Искусство — не зеркало реальности, а зеркало, в котором оно часто себя же созерцает. Становился ли при этом Тирсо де Молина антиподом самого себя — Габриеля Тельеса, был ли оборотнем, как это будет в случае Джекиля и Хайда у Р.Л. Стивенсона? Но во многом создатель ироничных театральные игр и глубокий богослов едины: и богатая келья аббата, размышляющего над тайнами Божьей Благодати, и сцена, на которой давались его разящие своей чувственностью и фантазмагоричностью спектакли, схожи тем, что отдалялись от обыденности. Новаторство Тирсо — не в стремлении создать точное подобие действительности, а в ее «расподоблении». Чтобы реализоваться, его героям необходимо менять реальность; чтобы преобразовать жизнь к лучшему, следует самим преобразоваться. Новая жизнь доступна только в ином обличье. Достижение желанного возможно лишь при создании нового собственного образа, а это — творческое дело. Герои Тирсо решают творческие задачи, и удачное их решение — это эстетически безупречное решение. Эстетика у маньериста Тирсо во многом определяет не только привлекательную видимость, но и сущность бытия. Это эстетика искусства, которое не только сталкивает с реальностью, но и уводит от нее в сферу воображения. Его главные действующие лица, выступая в преображенном виде, заставляют других поверить, что рукотворные миражи — нечто всамделишное, они превращаются в волшебников, дабы превращать иллюзорное в подлинное. Тирсо убеждал публику в том, что неправдоподобная правда искусства прекраснее и куда желаннее бытового правдоподобия. Ему помогало то, что многими владело настроение, которое выражало ставшее невероятно популярным слово *desengaño* — разочарование, утрата надежд. Зритель считал, что поддаваться «обманкам» в театре, да и в искусстве в целом, гораздо лучше, чем верить обманам в жизни,



Ил. 1. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. 1534–1540. Дерево, масло. 216 × 132 см. Галерея Уффици, Флоренция

и Тирсо предлагал причудливые, даже невероятные, но заманчивые метаморфозы, уводя в воображаемые миры.

В комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны» (*Don Gil de las calzas verdes*) в начале действия мы узнаем предысторию героини, доньи Хуаны де Солис. В красивейшую девушку Вальядолида влюбился дон Мартин, он долго ухаживал за ней, поклялся жениться (такие «браки до брака», хотя и не поощрялись, но фактически вполне допускались в XVII веке) и добился ее близости. Но когда мадридский приятель отца пообещал отдать за дона Мартина свою дочь, богатейшую донью Инес, жадный старик заставил сына бросить возлюбленную ради более выгодной партии. Зная о связи своего отпрыска с незаурядной девушкой, родитель решает отправить дона Мартина свататься под именем дона Хилья. Выясняется, что он опасался доньи Хуаны не зря: узнав о предательстве

кавалера, она собирается нарушить его планы. Тирсо не заботится, что в реальной жизни у соблазненной и покинутой девушки оставались две дороги — в монастырь или в публичный дом. Донья Хуана решает на нереальное: переодевшись в мужской наряд, она намерена познакомиться, так же назвавшись Доном Хилем, с доньей Инес раньше, чем дон Мартин, и влюбить в себя невесту своего обольстителя!

Мадрид превратится в город, в котором верховодит искусство, в нем начнет править художественный фантом — призренный красавец Хиль, созданный доньей Хуаной, и окажется, что власть фантома над фактом — радостная власть. Ликует донья Инес, прямо-таки захлебывающаяся от восхищения невероятным кавалером:

Хиль — подобье серафима,
Соль земли, бесценный клад,
В тайниках любви хранимый.
Я, его узрев, погибла:
Стражду, жажду, обожаю... [3].

Подруга доньи Инес, донья Клара, вторит ей:

Сводишь ты, о перл создання,
О дон Хиль, меня с ума! [3].

Часы блаженного упоения переживает и донья Хуана, увидевшая, что она отбила у доньи Инес своего возлюбленного.

Подчеркнем еще раз: отец донна Мартина разлучает его с доньей Хуаной де Солис наживы ради, жадность толкает Мартина к предательству, да и его разговор с отцом доньи Инес о грядущей свадьбе напоминает обсуждение торговой сделки. Корыстному миру донья Хуана отваживается противопоставить нечто вроде бы эфемерное — свое искусство! Тирсо подчеркивает, что искусство — нечто призрачное, но секрет успеха доньи Хуаны окажется в том, что она создает высокохудожественный призрак. Преображаясь в донна Хилья, героиня выбирает изысканнейший костюм, да еще самого модного для данного сезона цвета. Первая встреча Хуаны и Инес произойдет в Герцогском саду; и возникнет образ оазиса, в котором правит закон красоты. Раздастся музыка, послышатся куплеты песни, и под звуки струй фонтана и звон гитар перед доньей Инес явится донья Хуана — дон Хиль Зеленые Штаны — артистический шедевр.

Тирсо полагался на грацию и чарующие интонации исполняющей эту роль актрисы. И публика верит, что в Герцогском саду происходит нечто исключительное — женщина влюбляется в женщину, приняв ее за наилучшего из мужчин! Торжествует предприимчивая героиня и поэтка маньеризма, утверждающего, что искусство выше жизни, что вымысел лучше реальности, что искусное подобие мужчины лучше настоящего мужчины. Выдуманный кавалер побеждает настоящего: донья Инес остывает к ухажеру, к которому была привязана, и влюбляется в донна Хилья. Она несказанно рада, когда отец сообщает, что вот-вот к ним явится дон Хиль де Альборнос, который должен стать ее мужем, и приходит в негодование, увидев, что вместо того, кто ее очаровал, является дон Мартин. Еще бы — ей кажется, что субтильного безбородого («ну прямо как ангелочек») нежного юнца норовит подменить обманщик — грубый бородатый мужлан. Инес без ума от художественной химеры (jimera — одно из любимейших слов Тирсо де Молины). Маньеризм рассчитывал на эстетический восторг, и донья Инес заражает таким восторгом аудиторию, когда поет гимны мнимому кавалеру:

Хиль не человек, он радость,
Бойкость, вкус, краса и прелесть,
В небесах любви он счастье!
Я видала, я влюбилась... [3].

Можно предположить, что и Тирсо испытывал восторг от того, с каким юмором ему удалось изобразить признание в любви к наваждению, к подделке.

Донна Хилья придумал отец донна Мартина, дон Хиль доньи Хуаны — его копия; но копия куда лучше оригинала. В маньеристском театре тени кажутся чем-то более настоящим, чем люди, которые их отбрасывают. Действие оборачивается свистопляской теней, круговертью миражей и масок. Возникает своего рода сатанинский бал, которым правит художник — виртуоз донья Хуана де Солис. Хили начинают размножаться, Мадрид охватывает эпидемия Хилей. Убедившись, что гарантированный успех в любовных делах приносит фантом зеленоштанного Хилья, в донна Хилья Зеленые Штаны станут рядиться не только мужчины, но и женщины. Слуга доньи Хуаны де Солис Караманчель принимает безостановочное размножение Хилей за

бесовское наваждение. Умопомрачительный хоровод масок чуть не сводит Караманчеля с ума — в финальной сцене у балкона при виде четырех Хилей он появится, увенчанный ладанками с изображениями святых и с несколькими свечами, чтобы защититься от нечистой силы.

Ум заходит за разум и у дона Мартина: на него обрушивается ливень из призрачных двойников, да еще он все больше пугается призрака доньи Хуаны — до него один за другим доходили слухи, что она осталась беременной, затем спряталась в монастыре и в конце концов скончалась. Слухи — тоже часть гениальной стратегии героини. Теперь ее призрак мстит ему за измену. Призраки, как в кошмарном сне, неведомым путем сообщаются друг с другом, и совместно, как в жуткой легенде о носящейся по ночам в дикой охоте стае демонов, набрасываются на Мартина — его задерживает полиция за то, что он будто бы ранил ухажера Инесы дона Хуана, нарушил обещание жениться и зарезал донью Хуану де Солис, после того как ее обрюхатил. Преступника ждет неминуемая казнь! И когда появляется в роскошном женском наряде живая донья Хуана и снимает с него все обвинения, ему не остается ничего другого, как покорно идти с ней под брачное ярмо!..

Но это не столько торжество любви, сколько триумф творчества: только во власти эстетического наваждения светские мадридские барышни могли счесть приехавшую из Вальядолида женщину идеальным мужчиной. Сколько бы названий доподлинно существующих улиц, площадей, церквей и прочих примет реального Мадрида ни упоминал Тирсо в комедиях, он не отдает зрителей во власть реальности, а уводит их в фантазмагорические сферы, завораживает миражами. Маньеристское искусство Тирсо — визионерское искусство! Его спектакли — сеансы белой магии, его героини — сущие чародейки.

Homo ludens

В комедии «Стыдливый во дворце» (*El vergonzoso en el palacio*, 1621) в плену чар искусства оказывается и героиня, его творящая. Избалованная вниманием кавалеров герцогская дочь Серафина с порога отвергает ухажеров. Она замкнута в себе, не желая ни с кем знаться. Если весь мир — театр, то, как выясняется, ее отрешенная от всех жизнь — это театр одного актера.

Желая блеснуть на празднике, она собирается сыграть несколько ролей и на репетиции спектакля подает реплики от имени целого ряда персонажей, мгновенно в них перевоплощаясь, да еще в образе Ведущей комментирует происходящее. Переодетая в мужской костюм, сперва играет Принца, вызывающего на дуэль Графа, ухаживающего за выдуманной Селией, и с такой яростью выхватывает шпагу, что пугает стоящую рядом даму. Узнав, что Селия выходит замуж, изображаемый ею Принц жалуется, что его надежды увяли, что он сходит с ума, и Серафина то переходит к повествованию о свадьбе, то, возвращаясь к прямой речи в роли Принца, заявляет о намерении проникнуть на торжество. Затем демонстрирует целый ряд гостей, собравшихся на венчание: «Сеньор священник, вот ваше кресло»; «Для меня хороша и эта скамья!»; «Наливай вина, Алонсо»... Наступает бракосочетание: воображаемый священник спрашивает воображаемого жениха: «Берешь ли ты замуж Селию?» — «Да, беру». — «А ты, Селия, согласна выйти замуж за Фабио?» — «Да, выхожу за своего мужа и господина». Серафина в роли Принца: «Собаки! В моем присутствии! (*Выхватывает шпагу.*) Смерть новобрачным, священнику, собравшимся, всей деревне». — «Ай, убивают!» (v.v. 869–1029) [4].

Придворная дама Хуана говорит, что та, кто так метко изображает влюбленного, должна сама испытывать любовь. На это Серафина отвечает, что ничего подобного до сих пор не чувствовала и что никогда не станет влюбляться. Ее не волнует то, что происходит в действительности: выдуманное для нее стократ важнее подлинного, пленить ее могут только чары фантазии.

И все же она страстно влюбится! Но это будет совершенно особенная страсть — страсть к самой себе! Живописец в тайне от нее нарисует ее портрет в мужском наряде, она наткнется на картину, ей скажут, что это изображение ее поклонника, и этот «юноша» полностью пленит ее. Гордая дочь герцога, творившая свой художественный мир, в нем замкнувшись, встречается в своем воображении сама с собой и собой же увлекается. Да еще с такой силой, что когда в крошечной тьме встречается с влюбленным в нее доном Антонио, то, приняв его за неотразимого красавца, нарисованного на портрете, отдается ему.

Можно сказать, что Серафина отдается самой себе; такова судьба художницы-маньеристки, ушедшей с головой в свое творчество, и явная самоирония маньериста Тирсо.

И в других произведениях Тирсо героини и герои выступают как актрисы и актеры, берущиеся за разные роли. В центре миров, творимых драматургом на подмостках, — Актер, Играющий Человек, Homo ludens, обладающий способностью мгновенно менять облик, пол, пластику, интонации.

Протей — главный бог на художественном олимпе маньеризма.

В «Новом искусстве сочинять комедии» (1609) Лопе де Веги звучит требование:

Пусть монологи произносит актер

Так, чтобы весь преобразался

И, преображаясь, преобразил бы зрителя (v.v. 274–276) [1].

Автору «Нового искусства» были по душе легенды об актерах, которые настолько отождествлялись с теми, кого изображали, что умирали на сцене, представляя смерть героев... Другое дело Тирсо де Молина — его героини и герои заставляют других поверить в подлинность тех или иных персонажей, которых они играют, но сами и не думают сливаться с ними. Они играют роль — и играют ролью. Могут увлечься ею, но не переставая держать по отношению к ней дистанцию. В них может отозваться чувство представляемого ими персонажа, но прежде всего им присуще совершенно особое чувство — чувство любования разыгрываемой ими ролью. Их тешит восхищение собственным творчеством, подобное тому, которое мы заметили у доньи Серафины в «Стыдливом во дворце».

Оно откровенно обнаруживается и в комедии «Крестьянка из Вальекаса» (La villana de Vallecas, ок. 1620, опубли. 1627). В ней скрывающаяся в одежде поселянки донья Виоланта и ее служанка Томаса в общей сложности создают десять персонажей! Писатель-маньерист показывает нам нечто совершенно фантастическое, в духе известных зрителям корралей легенд о дьявольских проделках женщин. Младший современник Тирсо Франциско Сантос (1617–1697) писал в плутовском романе «Перикильо из Галинеро», что женщина — «это подлинное привидение — так зовут женщину мудрецы, потому что она всюду проникает и все переворачивает вверх тормашками, одних ослепляя, а других разоряя» [9, р. 73].

Виоланта восклицает:

Я заставлю столицу любоваться

Крестьянкой из Вальекаса (v.v. 1141–1142) [9, р. 73].

Ей мил тот, кто превозносит ее актерский дар, и она рада, когда слышит:

То ты превращаешься в торговку хлебом,

То в американку,

То оказываешься настоящей Виолантой;

Какой черт тебя надоумил плести

Столько подделок и обманов? (v.v. 3018–3022) [19, р. 205].

Перед нами сочинение, отличающееся щедрым избытком колоритных фантомов; но кроме этих призрачных образов большое значение имеет образ реального места действия — садов Хуана Фернандеса.

Во втором десятилетии XVII века Хуан Фернандес, богатый советник (рехидор) управления столицы, добрый знакомый Тирсо де Молины, связанный с орденом мерседариев, обустроив купленные им земли возле монастыря Реколетос на окраине Мадрида. Он построил виллы и разбил чудесный парк с цветниками. На рубеже 1620–1630-х годов эта территория, которую стали называть садами Хуана Фернандеса, превратилась в любимое место столичных обитателей. Тирсо разворачивает перед воображением зрителей словесные картинки этих садов, изображает их в духе маньеризма, имея для этого немало оснований: Хуан Фернандес не только культивировал деревья, цветы и растения, но и на художественный лад их компоновал и возводил изысканные строения — в комедии говорится о дивных гротах, зданиях, залах, картинах, статуях, балконах, беседках (III, v.v. 502–512). Сады, в которых живет Лаура и происходит большинство событий, недаром сравнивают с Елисейскими полями (I, v. 516). Лаура спускается с носилок у своего дворца, схожего с раем, подобная «зарю, которая восходит среди жасминов и роз» (III, v. 350–351). В садах возрастают не только цветы, но и надежды (III, v. 333–334), трепещет не только воздух, но и душа и сердце (I, v. 500–501).

Искусство воодушевляет природу — цветы, как утверждает в комедии один из героев, испытывают чувства: красные цветы полнятся яростью, фиолетовые источают покой, зеленые дарят надежду, жел-



Ил. 2. Сады Аранхуэса под Мадридом. Фотография

тые грозят смертью, белые воплощают чистоту (v.v. 1779–1786). Как и в ряде других комедий, Тирсо, предельно точно обозначив место действия, вместе с тем словно бы переносит героев и героинь в другой мир, показывая, как они добиваются своего рода экстерриториальности. Они устанавливают свои невероятные порядки — и оказывается дозволенным непозволительное и возможным невозможное. Поэтически одухотворенный сад, полный благоухания и влаги, дарящий благолепие в изнывающем от жары и жажды Мадриде, превращается в Оазис с большой буквы, идеальное заповедное место, отгороженное от всего обыденного. Театр Тирсо — мираж, становящийся оазисом, или оазис, становящийся миражом.

Спасительное мастерство игры, создающей новые миры, раскрывается во многих произведениях Тирсо. Игры не бесплодной — и не бесплотной!

Напрасные попытки умерщвления плоти драматург высмеивает в комедии «Через чердак и подъемник» (Por el sótano y el torno), о которой уже шла речь. Бернарда, держащая взаперти пятнадцатилет-



Ил. 3. Русильон С. Старый фавн. (Серия «Цветники Аранхуэса»). 1911. Холст, масло. 118 × 146 см. Центр искусств королевы Софии, Мадрид

нюю сестренку Хусепу, рада, что жилые помещения дома находятся на втором этаже и попасть в них можно только воспользовавшись подъемником — таким предвестием лифта. Сестры живут в центре Мадрида, никого, однако, не видя, как отшельницы в скиту. Но карета, в которой ехали сестры, опрокидывается, и ханжа Бернарда оказывается в объятиях незнакомого мужчины — ее спасает поспешивший на помощь незнакомец. Дона Фернандо взволнует приключение с дамой и нечаянный телесный контакт с ней, и он под видом лекаря является к слегшей от потрясения в постель Бернарде. Когда он нежно шупает ее руку, будто бы для того, чтобы определить, в каком месте лучше сделать кровопускание, прикосновения возбуждают строгую блюстительницу нравов. Это заметит смышленная сестренка, и видя, что ее суровая повелительница заигрывает с доктором, Хусепа решится на дерзкий поступок. Она осмеливается ускользнуть из неволи, переодевшись в роскошные одежды, которые ее кавалер собрал, чтобы послать в подарок сестре в Лиссабон. Но сестры натываются друг на друга: младшая опешила со страху, старшая замирает, не понимая,

как сестренка оказалась на улице и откуда у нее такие наряды и украшения. Первой приходит в себя Хусепа и на ломанном португальском обращается к сестре как к незнакомке, выдавая себя за чужеземную графиню де Фикальо, а верная Хусепе служанка уверяет Бернарду, что разодетая в пух и прах португалка непохожа на ее сестренку... Вернувшись домой, Бернарда застанет проворную Хусепу за вышиванием в скромном платице и совсем запутается. Да еще вскоре выяснится, что, бдительно оберегая младшую сестру от соблазнов, она сама им все больше поддается. Бернарда начнет ходить на свидания с доном Фернандо, оправдывая отлучки тем, что дала обет посвятить девять вечеров молитвам в храме; на что ехидная сестренка замечает, что девять походов могут принести плоды через девять месяцев...

В конце концов Эрот окажется сильнее Аргуса: сестры выйдут замуж за тех, кого полюбили; вольные чувства проникнут в зорко охраняемые комнаты, замкнутое пространство разомкнется перед космосом любви. Но это еще вполне традиционное, устоявшееся в искусстве Возрождения представление о находящемся во власти любви космосе. Чаще у Тирсо, как уже отмечалось, окружающим героев миром правит не любовь, а корысть и властолюбие. К образам-маскам, к камуфляжу приходится прибегать, чтобы затаиться от подобного мира и достичь желанных целей.

Так поступает одна из самых ярких героинь Тирсо — Херонима в комедии «Любовь-целительница» (*El amor medico*, 1625?). Увлечшись в Севилье доном Габриелем, она отправляется за ним в Лиссабон. Там она живет переодетая в мужское платье и успешно заканчивает учебу на медицинском факультете университета. Женщины, заявляет Херонима, не обязаны заниматься только вышиванием и прочими домашними работами, жить в замужестве, как в алжирском плену; женщина вправе предаться науке, изучению языков, искусству... Свободомыслящая девушка берется за невозможное. Она лечит, выступая под именем доктора Барбосы, Стефанию, в которую влюблен Габриель, навещая ее в одежде врача, в длинной сутане и шелковом плаще с капюшоном... Барбоса, ставя диагноз, многократно прикасается к ее рукам, которые Стефания все охотнее протягивает к лекарю. Пациентка очарована медиком, его нежными прикосновениями, похожими на ласки, и предписанной им «суровой» диетой, включающей индейку, цыплят, куропаток, зайцев и телятину.

Херонима выступает то в своем собственном облике, то в облике медика, то в образе его выдуманной сестры, говорит то на латыни, то по-испански, то по-португальски, то лукаво кокетничает, то оказывается таким замечательным знатоком, что король Португалии объявляет Барбосу главным придворным лекарем. В итоге она женит на себе дона Габриеля и отдает Стефанию за его приятеля. Игра ее умна и азартна, но порой близка фарсовому стилю итальянской комедии масок.

Но Тирсо нередко изображает и самую что ни на есть утонченную игру. С такой игрой мы встретимся в комедии «Мнимая Аркадия» (*La fingida Arcadia*, 1621), представленной не в коррале, а перед аристократической публикой.

В вилле возле итальянского города на берегу реки По у графини Лукреции живет любящий ее и любимый ею испанский кабальеро дон Фелипе, изображающий садовника, чтобы на него не напали местные ревнивые поклонники графини. Герои комедии отличаются высокой культурой, читают изысканные пасторальные романы, в которых галантные пастухи оказываются знатоками мифологии и поэзии. Лукреция появляется, держа поэму «Аркадия» Лопе де Веги в руках, и с именем ее автора на устах, повторяет наизусть строчки испанца, говорит, что знает все, что он написал (согласно ремарке, в ее комнате на полке стоят многочисленные издания Лопе де Веги), превозносит его до небес, признается, что днем изучает его сочинения, а ночью его образы не идут у нее из головы. Графиня мечтает, чтобы река По превратилась в выдуманный Лопе де Вегой сладостный ручей Эвримант, а ее знакомые — в изображенных им пастухов и пастушек: Леонису, Анарду, Амаралис, Олимпа и т.п. Себя она называет пастушкой Белисардой, а дона Фелипе — пастушком Анфрисо. Когда же Фелипе, приревновав, надолго покидает графиню, Лукреция лишается рассудка, уверяет, что не может пережить разлуки с Анфрисо, считает себя самой настоящей пастушкой, а всех прочих родичей и знакомых — обитателями сказочной Аркадии. Приходит в себя Лукреция только после возвращения переодетого врачом Фелипе, но он, чтобы отвести подозрения опасных соперников, ухаживает для виду за другой, и охваченная бешеной ревностью графиня решает выйти замуж за давно ухаживающего за ней дона Карлоса.

Мощь игры не только спасительна, но и опасна и в других комедиях, в частности в комедии «Ревнивая к самой себе» (*La celosa de si*



Ил. 4. Пуссен Н. Аркадские пастухи (Et in Arcadia ego). 1637–1638. Холст, масло. 85 × 121 см. Лувр, Париж

misma, 1620). К столичной красавице донье Магдалене прибывает из Леона дон Мельчор, за которого ее заочно сосватали. Жених не торопится надеть супружеское ярмо с той, которой никогда не видел, и испытывая восторг провинциала от блеска столичных дам, увлекается одной из прихожанок в храме, в который зашел по дороге к суженой. Он видит ее на богослужении только со спины, но она кажется ему ошеломляюще грациозной. Любуясь прелестью показывающейся из-под мантии руки, Мельчор рисует в воображении ее изумительный облик. Портрет незнакомки, творимый фантазией, настолько хорош, что, когда он прибывает в дом к Магдалене, она кажется ему куда менее привлекательной, чем та, за которой он стал пылко ухаживать. В конце этой встречи Магдалена, опасаясь, что назойливый кавалер может скомпрометировать ее, велела своему слуге сказать, что она — графиня Чихинола. Теперь, услышав, как Мельчор у нее в гостях шепчется со слугой Вентурой, что хозяйка дома не так хороша, как божественная графиня, Магдалена решает под видом

Чихинолы вновь встретиться с Мельчором, дабы проверить, стоит ли выходить за него замуж.

«Экзамен» затягивается, происходят все новые встречи, и слыша, как Мельчор вновь изъясняется в нежных чувствах «графине Чихиноле», донья Магдалена ревнует его к разыгрываемой ею же даме-призраку. Но еще интереснее новый маньеристский поворот сюжета: выступая в роли призрачной дамы, Магдалена-Чихинола начинает ревновать дону Мельчора к донье Магдалене, то есть к самой себе! Вскоре игра приобретает прямо-таки мистические свойства: появляется еще одна Чихинола (соседка Магдалены, решившая отбить у нее жениха), и возникает спор двух несуществующих «графинь»! И Магдалена, и изображаемая ею «графиня» все больше влюбляются в дону Мельчора и опасаются, что он может жениться на сопернице. Маньеристская игра грозит превратиться из неодолимо привлекательной в неотвратимо губительную. Происходит нечто аналогичное тому, что творится во «Мнимой Аркадии», где, как мы видели, Фелипе и Карлос так заигрались, что, кажется потеряют друг друга. Не зря служанка Анхела восклицала:

Вот какие плоды
Приносят книги!
После смерти Сервантеса,
Мы являем третью часть
«Дон Кихота» (v.v. 449–453) [17].

Сходство с «Дон Кихотом» подтверждает и наличие во «Мнимой Аркадии» аналогичного с романом Сервантеса эпизода сожжения повредивших рассудок графини книг, и то, что Лукреция оказывается сущим Рыцарем Печального Образа в юбке, приняв вымысел за чистую правду.

И все же игра приводит события во «Мнимой Аркадии» к более счастливому, чем в «Дон Кихоте», финалу. Лукреция и Карлос протягивают друг другу руки, чтобы обвенчаться, но тут спускается облако и уносит жениха с подмостков, а на другом облаке спускается Фелипе, чтобы сочетаться с любимой графиней! Это подлинный апофеоз маньеристской театральности: сценические механизмы вмешиваются в ход событий и определяют судьбу героев; обнаженный художе-

ственный прием обретает решающее значение, искусство вызывающе вмешивается в жизнь и круто ее меняет!

Игра и правда чувств

Игра хороша тем, что освобождает от власти низких истин, но вновь возникает вопрос, не исключает ли она правду чувств. В комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны» замечательно показано, как Хуана де Солис раскручивает становящийся ураганным вихрь игры, зритель любит ее ошеломляющим искусством, увлекается ее мастерством в плетении интриги, соперничает увлечению, с которым она строит невероятные и неодолимые козни. Но он лишен возможности по-настоящему соперничать ее любви, — и не понятно, не заменил ли у Хуаны любовь к дону Мартину азарт погони за ним. Пожалуй, главное заключается как раз в этом — вдохновение художницы совпадает у Хуаны с азартом охотницы и взрывной энергией, наэлектризовавшей атмосферу столицы и приведшей к бурной разрядке.

В комедии «Ревность ревностью лечат» (*Celos con celos se curan*, ок. 1621, сыграна в Мадриде 10 декабря 1625 года, опублик. в 1635) также возникает вопрос о степени искренности и глубины чувств. Сесар и Сирена любят друг друга, но она настолько высокомерна, что желает, чтобы весь мир сошелся на ней клином, и ревнует Сесара к его лучшему другу Карлосу. Герой по ее настоянию вынужден порвать с товарищем, который во время войны во Фландрии спас ему жизнь. Но Сирена внезапно порывает с Сесаром, узнав, что он стал герцогом — владыкой Миланского государства, не скрывая, что она была к нему благосклонна только пока возвышалась над ним на общественной лестнице, а превращение Сесара в государя лишает ее чувства превосходства. Перед нами нередкий в творчестве Тирсо де Молины казус: доминирует не честь-достоинство, а честь-гордыня. Чтобы вызвать ревность Сирены, Сесар начинает ухаживать за Нарциссой. Он с полным основанием превозносит ее ум и красоту, умоляя ее стать противоядием терзающей его, как яд, горечи. Утонченная и ранимая Нарцисса сперва отказывается служить его затее:

— Положим, мой господин,

Что я сочувствую вашим обидам...

<...>

Но быть избранницей для вида?

Подвергнуть себя опасности

Напрасных пересудов,

Не надеясь на награду?

Вы будете влюбленным на показ,

Я вашей буду для виду...

А думать вы будете про Сирену? (Acto II, v.v. 764–779) [13].

Но Сесар молит ее:

Сохраните жизнь больному,

Обиженного защитите.

Женщина, станьте соперницей другой женщине,

Герцога поддержите, ее превзойдя (Acto II, v.v. 753–755, 756) [13].

Зритель заинтригован, гадая, откликнется ли Нарцисса на его просьбу из сострадания к нему, или потому, что ей захотелось потешить свою женскую гордость и показать, что она привлекательней Сирены. Сирена с привычной для нее заносчивостью уверяет Нарциссу, что Сесар ухаживает за ней лишь понарошку, но получает достойный отпор:

Не знаю, Сирена,

С какой целью хочешь

Рассеять мои заблуждения.

Кто тебя просил об этом?

Ты любишь Герцога или не любишь?

Если нет, зачем стараешься,

Чтобы у меня с ним ничего не получилось.

Если же ты из-за него все же теряешь голову,

То только ради соперничества

Я ему душу отдам.

В любом случае, ты раздуваешь

Пламя моей любви к нему [13].

Но затронуто ли у Нарциссы сердце? Да, оно все-таки затронуто; в комедии «Ревность ревностью лечат» игра становится правдой и мнимое превращается в подлинное. Наступит момент, когда Нар-

цисса начнет плакать от обиды, подозревая, что Сесар лишь имитирует любовь к ней в то время, как ее охватывает непритворное влечение. Сесар же, видя ее слезы, сравнивает их с жемчужинами и уверяет, что забыл о Сирене.

НАРЦИССА. Так вы любите меня?

СЕСАР. Боготворю вас.

НАРЦИССА. Вы Герцог.

СЕСАР. Вы большего достойны.

<...>

НАРЦИССА. Как Герцогиня!

СЕСАР. И моя супруга.

НАРЦИССА. Велика ваша любовь.

СЕСАР. И мое чистое побуждение.

НАРЦИССА. Дай же руку.

СЕСАР. Отдаю с душой вместе.

(Берут друг друга за руки) [13].

Но выясняется, что кажущееся непреодолимым влечение Нарциссы и Сесара друг к другу было напрасным. В финале комедии Сесар соединяется с Сиреной, а Нарцисса — с прежним ухажером Александром. Непонятно при этом, почему угасшие и поруганные чувства оказываются сильнее тех, что поражают публику искренностью и свежестью. В начале комедии любовь Сесара и Сирены лишь названа, но не раскрыта, о ней упоминается как бы между прочим, зато возникновение неподдельных эмоций у Сесара и Нарциссы происходит на глазах у зрителей, которые видят, как любовь захватывает их целиком.

Все же Тирсо разъединяет их, чтобы показать, что можно ревностью излечить Сесара и Сирену от ревности — жертвует психологическим правдоподобием ради вынесенного в заглавие комедии тезиса. Комедия оказывается ценной не благодаря этому искусственному финалу, а благодаря ряду изумительных эпизодов, в которых встречаются Сесар и Нарцисса и показано как она, сперва к нему равнодушная, затем ему сочувствует, потом все больше сопереживает и, наконец, влюбляется в него.

Тирсо строит изумительную партитуру меняющихся на глазах у публики отношений и создает многогранный, наделенный психологической глубиной портрет Нарциссы — молодой благородной

Тирсо де Молина: театральность жизни и волшебная сила театра

женщины, раскрывая ее то еле заметные, то загадочные, то откровенные душевные движения. Хорош и портрет холодной надменной эгоистки Сирены; Сесар же, как ряд представителей «сильного пола» у Тирсо, оказывается слабохарактерным, оценившим совершенство Нарциссы, но пляшущим под дудку Сирены в начале комедии и безвольно покоряющимся ей в финале.

Эта комедия и ряд других произведений Тирсо де Молины для сцены свидетельствуют о том, что он мог увлекать аудиторию перипетиями нешуточной любви. И если в целом в его творчестве ей уделено меньше внимания, чем в творчестве Лопе де Веги, то, надо полагать, это объясняется тем, что драматург-маньерист считает, что у любви осталось меньше места, чем было в ренессансной картине мира.

Любовные чувства стеснены у прекрасного пола, и героини Тирсо передеваются в мужчин: только когда ее принимают за кабальеро, женщина может позволить себе вольности, которые не простили бы даме. В «Благочестивой Марте» (1615, опубл. 1636) героиня, прибегающая к образу-маске, констатирует:

Хитрость нам полезна,
У лицемерья выгод бездна.
Когда как все жила, бывало,
На все наложен был запрет:
Жди то носилок, то карет...
За каждый шаг мне попадало.
Теперь же я вполне свободна... [2].

Марта, как завзятая плутовка, рассказывает подруге, как устроить встречи с любимым, но тут же, с появлением старших превращается в истовую богомолку.

ДОНЬЯ МАРТА *(в сторону)*. Ну, за игру... Бог нас храни,
Сеньор.
ДОН ГОМЕС. Откуда вы идете?
ДОНЬЯ МАРТА. В труде тяжелом и в работе
Мы, как всегда, проводим дни.
В больнице бедных навещаем... [2].

Происходит не только перемена интонаций, но и преображение облика Марты: она то гордая, то смиренная, то покорная, то дерзкая;



Ил. 5. Спрангер Б. Венера и Адонис. 1597. Холст, масло. 163 × 104 см. Музей истории искусств, Вена

и дон Фелипе выглядит то как смелый и благородный рыцарь, то как жалкий паралитик. В целом в «Благочестивой Марте», как и во многих комедиях Тирсо, заметен контраст между драматизмом (дон Фелипе убил на дуэли брата доньи Марты, и его разыскивают, чтобы предать суду) и потехой. Но доминирует дурачество, шутовство, игра, карнавальное начало.

Какими должны быть друзья

В драмах и комедиях Лопе де Веги мир — царство гармонии. Все ее нарушения преодолеваются, гармония счастливо восстанавливается вновь и вновь. У Тирсо же могут лишь возникнуть желанные оазисы в дисгармоничном мире. Но они так хороши, что и герои комедий, и зрители так ими увлекаются, что отмахиваются от того, что находится за их пределами. Рукотворные микромиры предстают крупным

планом, захватывают и завораживают потому, что в них торжествует красота и благородные, бескорыстные чувства.

Одно из таких чувств — дружба. Комедия «Какими должны быть друзья» (*Como han de ser los amigos*) написана до 19 сентября 1612 года, когда руководитель труппы Хуан Акасио заплатил Тирсо де Молине 1000 реалов за три произведения для сцены; опубликована в 1624 году в сборнике «Толедские виллы», где сказано, что эта комедия уже заслужила славу во всей Испании и что ее исполнила труппа Пинедо [18, р. 449]. В ней временщик, Лопе де Аро, узурпировавший в XI столетии власть в Кастилии, изгоняет из этого небольшого в ту пору испанского государства дон Манрике, и прославленный подвигами на поле брани с маврами и на турнирах герой находит приют во Франции, у правителя графства Фуа, дон Гастона. Два доблестных воина проникаются друг к другу чувством искренней дружбы, и узнав, что Герцог, правитель Нарбонны, выдает вопреки ее воле за графа Тулузского свою дочь Армесинду, которую обожает товарищ, Манрике убивает на турнире ненавистного жениха. Герцог велит бросить друзей в темницу и намерен их казнить. Манрике бежит, но узнав о смерти дон Гастона, собирает войско и врывается в Нарбонну. Герцог пугается, что ему за жестокость придется расплатиться головой; но младшая его дочь Виоланта сообщает, что дон Гастон жив: она спасла его из тюрьмы. Нарбонна оказывается в руках дон Манрике, ничто не может помешать ему соединиться с Армесиндой, которая полюбила его так же пылко, как он ее. Дружба, однако, сильнее любви, и он уступает красавицу дону Гастону. Дон Гастон понимает: ему выпало счастье великой дружбы, такой, что связывала Пилада и Ореста, Энея и Ахата; и отдает другу руку Армесинды.

Девиз, с которым дон Манрике выходит на турнир, гласит:

Здесь рыцарь
Вооруженный Дружбой,
Что побеждает любовь [14].

Но побеждает ли? Отречение от Армесинды приносит ему невыносимые страдания:

Безумная душа, что ты совершила?



Ил. 6. Тинторетто. Чудо святого Марка. 1548. Холст, масло. 41,5 × 54,1 см. Галерея Академии, Венеция

Можно ли, даря жизнь другу,
Убивать себя? [14].

Но дон Гастон окажется таким же преданным другом, как и дон Манрике, и устроит свадьбу товарища с Армесиндой. Сам же он женится на ее сестре Виоланте, которая вызволила его из застенка, когда тюремщикам был отдан приказ прикончить его — и его благодарность перерастет в любовь...

Так вновь дают о себе знать сдвиги в картине мира, ранее изображаемого ренессансным искусством как царство любви. В маньеристской же драме «Какими должны быть друзья» любовь существует миру вопреки, как и другие благородные чувства — дружба, признательность, героическая решимость. Доблестью, к счастью, обладают не только кавалеры, но и дамы: про Армесинду не даром говорится, что она «столь же храбрая, сколь прекрасная», она отказывается выходить за навязываемого ей жениха, не желая, чтобы брачное ложе,

tálamo, стало могилой, túmulo — и заточенная в башню, вырывается на свободу.

Героизм оказывается неотделимым от красоты.

Игры ума

Но как бы ни были совершенны те или иные герои, они у Тирсо, подчеркнем еще раз, живут в несовершенном мире. На смену ренессансной вере в совершенство мира, дружески открытого взору человека, приходило ощущение того, что человек сталкивается со сплошными обманами, подделками и тайнами. Соответственно, повышается значение интеллекта в расшифровке тайн и загадок. Мы видели, что у Тирсо влюбленные прибегают, как разведчики в стане врага, к недоступному прочим шифрованному языку — отстаивают себя благодаря не только храбрости, но и хитроумию. Тирсо утверждает в театре новый тип героя — героя-интеллектуала. Ему, конечно, предшествовал Сократ в «Диалогах» Платона — и это, помимо всего прочего, был могучий художественный образ. Замечательный автопортрет мыслителя — «Исповедь» Августина Блаженного. Но это примеры, не имеющие прямого отношения к театру. На подмостках же интеллектуалов Тирсо де Молины предвосхищает разве только шекспировский Гамлет — скорее мыслитель, чем деятель. Он резко отличается своей постоянной рефлексией от подавляющего большинства молодых протагонистов английских трагедий, памятных скорее акциями, чем занимательными реакциями. У Тирсо же появится целый ряд «гамлетовских» действующих лиц.

Красноречиво само название одной из его комедий — «Меланхолик» (El Melancólico, опубли. в 1627, большинство исследователей считают, что написано произведение в 1611–1612, но некоторые полагают, что время создания — первая половина 1620-х годов). Слово «меланхолик» в ту пору часто было синонимом мудреца, видящего неприглядную правду, — человека пронизательного и поэтому скорбного. Так, Педро де Меркадо писал в опубликованном в 1558 году трактате «О меланхолии», что никогда не видел глупца или недалекого умом человека, страдающего меланхолией.

Читают на Пиренейском полуострове и труды итальянских гуманистов, которые склоняются к меланхолическому мировидению.

«Парадоксы» (1543) Ортенсио Ландо и «Диалог с моим уже покойным отцом» (1574) Джироламо Кардано явно свидетельствовали о кризисе традиционного прекраснодушия. Время, — пишет Кардано, — не щадит никого, нет ничего постоянного, человеческая плоть обречена на смерть, а дух на горечь; мотивы библейского Экклезиаста звучат и у многих других итальянцев. Ландо выступает против веры в благостную жизнь, заявляя, что истина заключается в том, что смерть предпочтительнее жизни, несчастье — счастья, уродство — красоты.

Горечь парадоксов Ландо отзовется в Испании в «Карманном оракуле» и в прочих сочинениях Б. Грасиана (1601–1658), и не его одного. Современные исследователи развивают идеи М.М. Бахтина о карнавальности «Дон Кихота» и настойчиво напоминают, что Санчо Панса назвал своего хозяина Рыцарем Печального Образа и у его смертного одра поставил диагноз его неизлечимой болезни, назвав ее тоской. Непростой простак Санчо дает чеканную формулу меланхолии, говоря, что «печали созданы не для животных, а для людей, но если люди чересчур печалются, то превращаются в животных» (ч. II, гл. 11) [5]. Санчо Пансе присущи и меланхолические размышления о бренности жизни: «По чистой совести скажу вам, сеньор... на курносую полагаться не приходится, то есть, разумею, на смерть; для нее что птенец желторотый, что старец седобородый — все едино, а от нашего священника я слышал, что она так же часто заглядывает в высокие башни королей, как в убогие хижины бедняков. Эта госпожа больше любит выказывать свое могущество, нежели стеснительность. Она нимало не привередлива: все ест, ничем не брезгует и набивает суму людьми всех возрастов и званий», — впрочем, Санчо недолго поддается подобному умонастроению и радостно бросается на приступ кастрюли на свадебной пирушке (ч. II, гл. 20) [5].

Карнавальный дух в романе Сервантеса способен рассеять меланхолию и Санчо Пансы, и читателя. Можно сказать нечто подобное и о соотношении игры и печали и в «Меланхолике» Тирсо де Молины. Герой комедии Рохерио — философ, но молодой и влюбленный философ. Тирсо изображает не только светотень его мыслей, но и диаграмму его чувств. Юный мудрец скажет, что напрасны были его попытки развлечься на охоте — ему стало еще хуже, «ибо внутри меня / заключена хворь» (v.v. 2033–2034) [16].

Но постоянная рефлексия, глубинная интроспекция сочетается в сознании Рохерио с традиционным героическим духом: он стремится стать незаурядным не только штурмуя книги, но и упражняясь в фехтовании — его называют «вторым Марсом» (v. 268), все говорят, что он преуспел и в науках, и во владении оружием, и в галантности (en “Ietras, armas, cortesía”, v. 986) [16]. Слово cortesía весьма кстати: Рохерио намерен жить не скорбным одиноким отшельником, а предстать перед людьми светским человеком гуманистического чекана, таким, каким его изображает Кастильоне в книге «Придворный» (в испанском переводе El cortesano).

Но как нетерпеливо ни спрашивал Рохерио приемного своего отца Пинардо: «Чего ты ждешь, отец, и не отправляешь / меня во дворец» (v.v. 315–316) [16], — как ни хотел поскорее попасть в элитарное окружение, оказавшись в герцогских покоях, он будет вспоминать о счастливых годах, проведенных на лоне природы, и восстанет против презрения придворных к простолюдинам. Он готов вновь и вновь повторить то, что сказал, полюбив пастушку Леонису, пораженный ее красотой, когда она стирала белье:

Все души, подруга,
Между собой равны (v.v. 249–250) [16].

В конце концов выяснится, что он — побочный сын Герцога и будущий правитель страны, а Леониса — племянница Герцога, и Рохерио сможет соединиться с ней, если Папа даст разрешение жениться на родственнице. Не случайно «Меланхолик» кончается не победным восклицательным знаком, а словом «если»: комедия Тирсо избегает ставить окончательные точки.

Комедия об интеллектуале — не доказательство какой-то идеи, а история любви и влюбленных, преодолевающих невозможные, казалось бы, препятствия, бросающих вызов всему свету и законам общества. До того, как выяснится, что Леониса — высокородная особа, Рохерио объявляет ее, считающуюся простолюдинкой, своей женой и берет за оружие, намеренный стоять насмерть, защищая ее от впавшего в ярость герцогского окружения и от самого герцога. Герцогу приходится признать:

О, любовь,

Поражают твои подвиги! [16].

Мы возвращаемся к тому, что уже замечали: Тирсо часто критически изображает власть и властелинов — безжалостных, деспотичных, скорых на расправу. Противостоять им трудно, и успех в борьбе с ними не гарантирован. Благополучная развязка «Меланхолика» кажется скороспелой, Рохерио говорит, что, возможно, «„меланхоликом“ я всю жизнь останусь» (v.v. 3948–3049) [16], а в заключительной реплике, которая обычно в комедиях призывает к ликованию по поводу бракосочетания нескольких действующих лиц, шут Карлин замечает:

А эта комедия кончается
Без свадеб (v.v. 3062–3063) [16].

Да и отношение к пылким чувствам здесь неоднозначно — страсти могут быть и прекрасными, и вздорными. Граф Энрике, ревнуя Клеменсию к Рохерио, замысливает убийство соперника и нагло ведет себя с ним. К своему удивлению, он слышит от «меланхолика» не ответные оскорбления, а спокойно сказанные слова:

Граф, посмотрите в зеркало,
И я буду отомщен (v.v. 1282–1283) [16].

Опешивший Энрике, последовав совету, придет к умозаключению, что следует не бездумно выплескивать наружу эмоции, а углубиться в себя, чтобы понять, насколько справедливы те или иные переживания. И приходит к выводу, что прав был Сенека, учивший, что ум должен уметь сдерживать страсти. Когда же сам Рохерио, чересчур горячася, несправедливо обвинял Леонису в измене и восклицал: «Когда же собственным глазам можно не верить?» (v. 2631), девушка отвечала:

Когда глазами не правит душа
И взгляд не озарен разумом (v.v. 2632–2633) [16].

Потаенная работа сознания в «Меланхолике» столь важна, что ради ее раскрытия Тирсо де Молина готов пожертвовать привычной для него ослепительной трагедией. Для нее здесь отведен лишь один эпизод: Леониса, которой запрещено являться во дворец, приходит переодетая в пышный английский костюм, нарядив англичанином также и слугу Карлина. Но это самый что ни на есть короткий фраг-

мент комедии: едва Леониса успеваает произнести пару слов, как те, которых должен был ввести в обман маскарад, понимают, кто на самом деле перед ними.

Короче говоря, при всей эмоциональности «Меланхолик» не перестает быть интеллектуально изощренной комедией. Одной из тех маньеристских комедий, герои которых испытывают острейшую необходимость напрягать ум: мир заводит в тупик, в опасные лабиринты, выход из которых можно найти только при помощи непрерывной нити пронизательной мысли, подобной спасительной нити Ариадны. И свет ума, озаряющий сумеречное бытие, может оказаться важнее искрометных чувств и блеска игры.

Так обстоит дело и в комедии «Любовь согласно знакам» (*Amor por señas*, 1615). Дон Габриель Манрике, оказавшийся во Франции, сталкивается со своего рода уравнением с тремя неизвестными: надо сообразить, кто из трех дам — Беатриса, Клеменсия или Армесинда — его любит. Сам он влюблен в Беатрису, но, в отличие от Лопе де Веги, Тирсо здесь мало занимается перипетиями любви — о ее причинах, обстоятельствах и характере в комедии ничего не известно. О ней упоминается лишь в самом начале в двух словах, как бы невзначай, в преддверии главных событий. Они захватывают, как только незнакомцы уведат невесту куда напрасно сопротивляющегося слугу дона Габриеля Монтою, а вслед за ним заманивают в ловушку и господина. Проследовав через анфиладу комнат, которую сравнивает с лабиринтом волшебницы Цирцеи, он оказывается в помещении, где ему объявляют, что отсюда его выпустят только тогда, когда он поймет, которая из красавиц влюблена в него. Герою говорят, что дамы хотят выяснить, насколько он человек мудрый (*discreto*); и зритель убедится, что вся невероятная затея и есть на самом деле проверка того, насколько умен герой. Эффективная проверка — пленивший его придворный тушит свечи и запирает Габриеля в темном помещении. Свет появится лишь на подъемнике, на котором будет лежать поднос с горящими свечами, письмом и письменными принадлежностями. Схожим образом будут доставлены еще два письма, но слова писем остаются знаками головоломки. Когда же героя выпускают из темницы, непостижимыми оказывается другое: из комнаты Габриеля исчезают украшения, и он не может понять, кому же они стали так дороги. Увидев свою ленту с бриллиантами на Армесинде, он считает,

что наконец-то стало ясно, кто его любит, но вскоре явится Клеменсия с его же бриллиантовым крестом — и он опять окажется перед завесой тайны. Речь, и это еще заметнее, чем в «Меланхолике», постоянно идет не о любви, а о *знаках* любви, которые необходимо распознать, декодировать. Дон Габриель сравнивает каждую из дам со сфинксом, а себя с Эдипом и прибавляет:

О, любовь, если ты наделена рассудком.
Яви философскую проникновенность.
(Amor, si sois discursivo
filosofad ingeniosa) [20, p. 1784].

Мы сталкиваемся с показательными для интеллектуальных комедий Тирсо ремарками, вроде этой: «Входит погруженный в себя дон Габриель, будто разговаривая сам с собой» [20, p. 1787]. «Он постоянно сам с собой говорит» [20, p. 1791], — скажет про него Армесинда.

Предаваясь раздумьям (не раз про героя сказано: *suspense* — «тот, который остановился или оказался в нерешительности», как объясняет вышедший в 1611 году толковый словарь кастильского языка Себастьяна де Коваррубиаса [8, p. 1453]), дон Габриель наконец приходит к верной мысли о том, что та из трех «химер», которые морочат ему голову, — это Беатриса...

В Золотой век нередко мир называли письменами Бога, но у Тирсо это зачастую загадочные письма — коварные шарады. Важнейшими свойствами в битвах жизни оказываются догадливость, способность распознать значение тайных знаков. Показательна в этом отношении и комедия *El castigo del penseque* (1613), что по сути означает «Наказание недоумка». Маньеристский парадокс Тирсо здесь заключается в том, что «недоумок» — не прелестная девушка-подросток, вроде Финей в «Дурочке» (*La dama boba* — «Дама-глупышка») Лопе де Веги, а закаленный в боях воин, родовитый кабальеро дон Родриго де Хирон. Обстоятельства складываются так, что дон Родриго не может открыть свое настоящее имя, и ему, аристократу, приходится, назвавшись Отоном, наняться секретарем к правительнице небольшого итальянского государства, графине Диане, в которую он влюбился. Она отвечает ему взаимностью, но никто из них не знает, любит ли их тот, кем они увлеклись по-настоящему, и они боятся открыться,

чтобы не попасть в унижительное положение, если окажется, что неверно судили о чувствах другого.

Вновь возникает своего рода «философский вопрос» — вопрос о верности собственных суждений. Герои настолько умозрительны, что для них важнее всего, как скажет Достоевский, «мысль разрешить», и они так сосредотачиваются на собственных интеллектуальных выкладках, что не способны пристально разглядеть тех, чьи секреты их занимают. То, что творится у них в головах, волнует их больше, чем люди, к которым склоняются их сердца. И Родриго, и Диана стараются, чтобы разум не потерял контроль над чувствами: он опасается, что его признание может привести к тому, что она порвет отношения с тем, кого считает простолюдином; Диана же не хочет первая открыться тому, кто медлит предпринимать решительные действия, чтобы завоевать ее, — они слишком много размышляют вместо того, чтобы действовать. Несколько раз встречаются типичные для Тирсо де Молины эпизоды: кажется, что Диана и Родриго вот-вот поддадутся взаимному влечению, но вновь каждый из них теряется, как сказал бы Гамлет, «в умственном тупике».

Диана все же окажется смелее кавалера. Она говорит ему, что не знает, что ему еще дать, если не отдать саму себя, и, протягивая перчатку, объявляет, что отдает ему руку. Но Родриго стоит, как чурбан, подозревая, что все это может оказаться игрой высокомерной женщины. Даже ревность к прибывшему ко двору Дианы официальному жениху не пробуждает в нем отвагу. Когда Диана диктует ему, секретарю, любовное письмо, откровенно намекая, что оно к нему же и обращено, он после долгих рассуждений решает, что оно предназначено его сопернику, графу Казимиру, отдает послание ему и теряет любимую женщину.

Возмущенная тем, что Родриго не понимает, кого она на самом деле любит, графиня произносит крылатую фразу, которую можно поставить эпиграфом ко всему творчеству Тирсо: «Не для дураков любовь!» Но любовь губит и чрезмерная рассудочность. Родриго в «Наказании недоумка», слыша, как графиня говорит о том, что «от языка до сердца / Расстояние в тысячу миль, / И тысячу раз язык душе противоречит» (v.v. 285–287) [15], боится поверить в правдивость слов, которые так хотел от нее услышать! Диалог демонстрирует, что герой — воистину недоумок: НАРЦИССА

Графиня. Душа моя.
 Родриго. Госпожа!
 Графиня. Не восклицайте,
 Но слушайте то, что должны записать!
 «Душа моя».
 Дон Родриго (*пишет*). Нежное начало.
 Графиня (*диктует*). Я так сильно вас люблю!
 Родриго (*пишет*): «Вас люблю».
 Графиня. Кого вы любите?
 Родриго. «Я вас люблю».
 Написал уже, госпожа.
 <...>
 Дон Родриго. Повторю снова то, что написал.
 Графиня. Пишите «Я вас люблю».
 Дон Родриго. Я уже написал.
 Графиня (*диктует*). Я люблю вас (v.v. 652–662) [15].

Но как настойчиво ни повторяет это Диана, Родриго не понимает, что Графиня признается в любви ему.

Иначе говоря, в смешном или даже в жалком виде выставляют себя у Тирсо и «недоумки», и пленники собственных страстей, которые кипятятся, петушатся, хорохорятся, как дон Хуан в комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны», собирающийся немедля прикончить всех Хилей. Он не хочет:

...Ждать ни дня,
 Как они лишат меня
 Тех надежд, что я питаю!
 <...>
 ...Или лягу
 Мертвым я, иль эту шпагу
 В них рука моя воткнет! [3].

Переживания делают любовных страдальцев недалекими: им не разглядеть, что опаснейший соперник, отбивающий у них дам, — это дама.

Чтобы дать убедительное свидетельство того, что события завясят от пронизательности ума, Тирсо прибегает к уникальному приему. Вслед за «Наказанием недоумка» он пишет «Молчание — знак согла-

сия» (*Quien calla, otorga*, 1614) и слово в слово повторяет огромные фрагменты предыдущей комедии. Главный герой — вновь дон Родриго де Хирон, испанский аристократ, опять влюбленный в государыню маленькой страны, в данном случае это правительница Галуццо — маркиза Аврора, и живет он при ее дворе, также выдавая себя за секретаря. Только на этот раз кабальеро оказывается сообразительнее, чем в предыдущей комедии. Да и впрок пошло ему то, что Аврора дала ему полезнейший урок: написала письмо, в котором говорится, что она ждет признания от соперника дона Родриго, графа Карлоса. Но это ход ее виртуозного ума — оказывается, что в стихотворном письме надо читать по вертикали отдельно первую и вторую половину строчек:

Дорогой граф, я изнемогаю,
 Не жди от меня ничего, пока ты молчишь [22].

Эти две строчки — это два отдельных письма, первое из которых гласит:

Дорогой граф,
 Не жди от меня ничего,
 а второе:
 Я изнемогаю,
 Пока ты молчишь.

Первый столбец обращен к напрасно ее домогающемуся сопернику, а второй являет собой послание дону Родриго. Он просит ее, чтобы она сказала да или нет, говоря, что некогда, посчитав любовное письмо недостаточным доказательством, потерял желанную графиню — прямая ссылка на комедию «Наказание недоумка». Но когда Аврора не дает ответа, он в данном случае истолковывает ее молчание в свою пользу. Молчание любимой женщины означает, что он должен броситься покорять ее. Дон Родриго именно так поймет молчание и обретет Аврору.

Заключение

В комедиях «Наказание недоумка» и «Молчание — знак согласия» материальной реальности отчетливо противостоит «внутренняя реальность» — духовная и душевная, и ее рассмотрение становится

пристальным, подробным, не менее увлекательным, чем происходящие вокруг события. «Ревнивая к самой себе», «Наказание недоумка», «Молчание — знак согласия» — это, прежде всего, особенные психологические казусы, и главные приключения в этих и в ряде других драм и комедий Тирсо — это приключения во внутреннем мире героев. Так писатель-маньерист предваряет барочные сочинения Кальдерона — «Жизнь есть сон», «Маг-чудодей», «В этом мире все правда и все ложь» и т.д.

Предвещает он барокко и интеллектуализмом, о котором только что шла речь, — действующие лица в драмах Кальдерона словно бы отталкиваются мощной мыслью от окружающего мира. И в «Цепях дьявола», «Маге-чудодею», «Небесных влюбленных» Кальдерона христиане обитают в языческом мире, с которым не могут и не должны быть заодно. Они принадлежат миру любви, как герои Лопе де Веги, и враждуют с несправедливым миром, как многие герои Тирсо де Молины.

Судьба человека в дисгармоничном обществе осмысливается в искусстве маньеризма — барокко лишь заострит эту тему, придаст ей более трагическое звучание. Два шедевра Тирсо де Молины, «Осужденный за недостаток веры» и «Севильский озорник, или Каменный гость», окажутся преддверием или началом барокко. Но это тема следующей работы о Тирсо де Молине.

Список литературы:

- 1 Вега Л., де. Новое искусство сочинять комедии // Lib.ru. URL: <http://lib.ru/DEVEGA/komedii.txt> (дата обращения 12.09.2023).
- 2 Молина Т., де. Благочестивая Марта // Theatre-library.ru. URL: https://theatre-library.ru/files/molina_tirso_de/molina_tirso_de_16278.docx (дата обращения 12.09.2023).
- 3 Молина Т., де. Дон Хиль Зеленые Штаны // Theatre-library.ru. URL: https://theatre-library.ru/files/molina_tirso_de/molina_tirso_de_3394.doc (дата обращения 12.09.2023).
- 4 Молина Т., де. Стыдливый во дворце // Theatre-library.ru. URL: https://theatre-library.ru/files/molina_tirso_de/molina_tirso_de_5485.doc (дата обращения 12.09.2023).
- 5 Сервантес М., де. Дон Кихот // Онлайн-читать.рф. URL: <https://онлайн-читать.рф/сервантес-дон-кихот/> (дата обращения 12.09.2023).
- 6 Arellano I. Estrategias de inversión en “La República al revés”, comedia política y moral de Tirso de Molina // Tirso de Molina, del siglo de oro al siglo XX / Ed.C. Salvador, I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti. Madrid: Revista “Estudios”, 1995. P. 9–26.
- 7 Cantabella E.N. El pensamiento religioso de Tirso de Molina: Proyecto de tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2017. P. 182–183, 187.
- 8 Covarrubias Orozco S. Tesoro de la lengua castellana o española / Ed.I. Arellano, R. Zafra. Madrid: Iberoamericana, 2006. 1640 p.
- 9 Darst D.H. The Comic Art of Tirso de Molina. Madrid: Castalia, 1974. 117 p.
- 10 García de Cortázar F. Paisajes de la historia de España. Barcelona: Espasa, 2021. 480 p.
- 11 Márquez Muñoz J.A. La muerte de fray Gabriel Tellez “Tirso de Molina” en Almazán // La Santa Juana y el mundo de lo sagrado / Ed.B. Oteiza. New York; Madrid: Pamplona, IDEA / IET, 2016. P. 297–309.
- 12 Molina T., de. Amar por el arte mayor / Ed.E. García Santo-Tomás. New York; Madrid: Pamplona, IDEA / IET, 2015. 176 p.
- 13 Molina T., de. Celos con celos se curan // Freeditorial.com. URL: <https://www.freeditorial.com/en/books/celos-con-celos-se-curan> (дата обращения 12.09.2023).
- 14 Molina T., de. Cómo han de ser los amigos // Freeditorial.com. URL: <https://www.freeditorial.com/en/books/como-han-de-ser-los-amigos> (дата обращения 12.09.2023).
- 15 Molina T., de. El castigo del penseque // Freeditorial.com. URL: <https://freeditorial.com/en/books/el-castigo-del-penseque> (дата обращения 12.09.2023).
- 16 Molina T., de. El melancólico // Freeditorial.com. URL: <https://www.freeditorial.com/en/books/el-melancolico> (дата обращения 12.09.2023).
- 17 Molina T., de. La fingida Arcadia // Freeditorial.com. URL: <https://freeditorial.com/en/books/la-fingida-arcadia> (дата обращения 12.09.2023).
- 18 Molina T., de. Los cigarrales de Toledo / Ed. Luis Vázquez Fernández. Madrid: Castalia, 1996. 518 p.
- 19 Molina T., de. Obras completas. T. II: Primera parte de Comedias: La villana de Vallecas. El melancólico. El mayor desengaño / Ed. del GRISO dirigido por Ignacio Arellano. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2012. 574 p.
- 20 Molina T., de. Obras dramáticas completas. T. I / Ed. Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1969. 2045 p.
- 21 Molina T., de. Por el sótano y el torno / Ed. Laura Dolfi. Madrid: Cátedra, 2020. 336 p.
- 22 Molina T., de. Quien calla, otorga // Freeditorial.com. URL: <https://freeditorial.com/en/books/quien-calla-otorga> (дата обращения 12.09.2023).
- 23 Uceda Requena J. Eso no estaba en mi libro de historia de los Austrias. Almazara, 2021. 448 p.

References:

- 1 Vega I., de. Novoe iskusstvo sochinyat' komedii [The New Art of Writing Comedies]. *Lib.ru*. Available at: <http://lib.ru/DEVEGA/komedii.txt> (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 2 Molina T., de. Blagochestivaya Marta [The Pious Martha]. *Theatre-library.ru*. Available at: https://theatre-library.ru/files/m/molina_tirso_de/molina_tirso_de_16278.docx (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 3 Molina T., de. Don Khil', zelenye shtany [Don Gil, Green Pants]. *Theatre-library.ru*. Available at: https://theatre-library.ru/files/m/molina_tirso_de/molina_tirso_de_3394.doc (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 4 Molina T., de. Stydlyvyi vo dvortse [Shy in the Palace]. *Theatre-library.ru*. Available at: https://theatre-library.ru/files/m/molina_tirso_de/molina_tirso_de_5485.doc (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 5 Servantes M., de. Don Kikhot [Don Quixote]. *Онлайн-читать.рф*. Available at: <https://онлайн-читать.рф/сервантес-дон-кихот/> (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 6 Arellano I. Estrategias de inversión en "La República al revés", comedia política y moral de Tirso de Molina. *Tirso de Molina, del siglo de oro al siglo XX*, ed. C. Salvador, I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti. Madrid, Revista "Estudios", 1995, pp. 9–26.
- 7 Cantabella E.N. *El pensamiento religioso de Tirso de Molina: Proyecto de tesis doctoral*. Murcia, Universidad de Murcia, 2017, pp. 182–183, 187.
- 8 Covarrubias Orozco S. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano, R. Zafrá. Madrid, Iberoamericana, 2006. 1640 p.
- 9 Darst D.H. *The Comic Art of Tirso de Molina*. Madrid, Castalia, 1974. 117 p.
- 10 García de Cortázar F. *Paisajes de la historia de España*. Barcelona, Espasa, 2021. 480 p.
- 11 Márquez Muñoz J.A. La muerte de fray Gabriel Tellez "Tirso de Molina" en Almazán. *La Santa Juana y el mundo de lo sagrado*, ed. B. Oteiza. New York, Madrid, Pamplona, IDEA / IET, 2016, pp. 297–309.
- 12 Molina T., de. *Amar por el arte mayor*, ed. E. García Santo-Tomás. New York, Madrid, Pamplona, IDEA / IET, 2015. 176 p.
- 13 Molina T., de. Celos con celos se curan. *Freeditorial.com*. Available at: <https://www.freeditorial.com/en/books/celos-con-celos-se-curan> (accessed 12.09.2023).
- 14 Molina T., de. Cómo han de ser los amigos. *Freeditorial.com*. Available at: <https://www.freeditorial.com/en/books/como-han-de-ser-los-amigos> (accessed 12.09.2023).
- 15 Molina T., de. El castigo del penseque. *Freeditorial.com*. Available at: <https://freeditorial.com/en/books/el-castigo-del-penseque> (accessed 12.09.2023).
- 16 Molina T., de. El melancólico. *Freeditorial.com*. Available at: <https://www.freeditorial.com/en/books/el-melancolico> (accessed 12.09.2023).
- 17 Molina T., de. La fingida Arcadia. *Freeditorial.com*. Available at: <https://freeditorial.com/en/books/la-fingida-arcadia> (accessed 12.09.2023).
- 18 Molina T., de. *Los cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández. Madrid, Castalia, 1996. 518 p.
- 19 Molina T., de. *Obras completas*. T. II: *Primera parte de Comedias: La villana de Vallecas. El melancólico. El mayor desengaño*, ed. del GRISO dirigido por Ignacio Arellano. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2012. 574 p.
- 20 Molina T., de. *Obras dramáticas completas*. T. I, ed. Blanca de los Ríos. Madrid, Aguilar, 1969. 2045 p.
- 21 Molina T., de. *Por el sótano y el torno*, ed. Laura Dolfi. Madrid, Cátedra, 2020. 336 p.
- 22 Molina T., de. Quien calla, otorga. *Freeditorial.com*. Available at: <https://freeditorial.com/en/books/quien-calla-otorga> (accessed 12.09.2023).
- 23 Uceda Requena J. *Eso no estaba en mi libro de historia de los Austrias*. Almazara, 2021. 448 p.

УДК 7.036
ББК 85.103

Атапин Иван Ильич

Старший лаборант деканата, факультет исторических и политических наук, Томский государственный университет, 634050, Россия, Томск, пр. Ленина, 34

ORCID: 0000-0002-5078-411X

ResearcherID: GRX-4174-2022

ivatapin@gmail.com

Ключевые слова: художественная жизнь Урала и Сибири, И.Д. Шадр, монументальное искусство, памятник Мировому страданию

Автор глубоко признателен И.Е. Ложилову и А.В. Шабатовской за помощь в поиске отдельных источников, а также Е.Ю. Станюкович-Денисовой за ценные критические замечания и рекомендации.

Атапин Иван Ильич

Скульптор на распутье: урало-сибирское турне И.Д. Шадра (1918–1919)



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-124-145

Для цит.: Атапин И.И. Скульптор на распутье: урало-сибирское турне И.Д. Шадра (1918–1919) // Художественная культура. 2024. № 2. С. 124–145. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-124-145>.

For cit.: Atapin I.I. The Sculptor at the Crossroads: Ivan Shadr's Urals and Siberian Tour, 1918–1919. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 124–145. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-124-145>. (In Russian)

Atapin Ivan I.

Senior Assistant, Faculty of Historical and Political Studies, Tomsk State University, 34 Lenina Av., Tomsk, 634050, Russia

ORCID: 0000-0002-5078-411X

ResearcherID: GRX-4174-2022

ivatapin@gmail.com

Keywords: art life of the Urals and Siberia, I.D. Shadr, monumental art, Monument to the World's Suffering

The author is deeply grateful to Igor Loshchilov and Aleksandra Shabatovskaya for their help in finding specific sources, and to Ekaterina Stanyukovich-Denisova for valuable critical remarks and recommendations.

Atapin Ivan I.

The Sculptor at the Crossroads: Ivan Shadr's Urals and Siberian Tour, 1918–1919

Аннотация. В статье предпринимается попытка реконструировать слабоизученный эпизод творческой биографии известного русского скульптора И.Д. Шадра — его лекционное турне, которое прошло в 1918–1919 годах по маршруту Шадринск — Екатеринбург — Омск — Томск. Отдельные сюжеты этого турне прежде освещались в работах искусствоведов, историков, культурологов и краеведов, но оно еще не становилось предметом специального научного исследования. В лекциях Шадра затрагивался широкий круг проблем: пути развития мировой и отечественной культуры, вопросы художественного синтеза, искусство и религия. Лекции сопровождался показом архитектурно-скульптурного проекта памятника Мировому страданию. В основу предлагаемой статьи легли материалы периодической печати городов Урала и Сибири (газеты «Зауральский край», «Горный край», «Сибирская жизнь» и др.), в том числе малоизвестные или впервые вводимые в научный оборот. Восстанавливаются обстоятельства турне Шадра и содержание его лекций, анализируются отклики местной общественности. Кроме того, затрагивается художественный и социально-политический контекст проведения турне. Показано, что не в последнюю очередь благодаря успеху своих лекций Шадр обрел статус известного скульптора и смог получить крупные заказы во время своего пребывания в белом Омске. Отдельное внимание уделяется возможному влиянию идей Шадра и его проекта памятника Мировому страданию на архитектуру и монументальное искусство Урало-Сибирского региона 1920-х годов. Сделано предположение, что отголоски концепции Шадра прослеживаются в некоторых монументах и общественных зданиях городов Урала и Сибири. Представленные сведения проливают свет на активную, многогранную деятельность скульптора в экстремальных условиях Гражданской войны, восполняя ряд белых пятен его биографии.

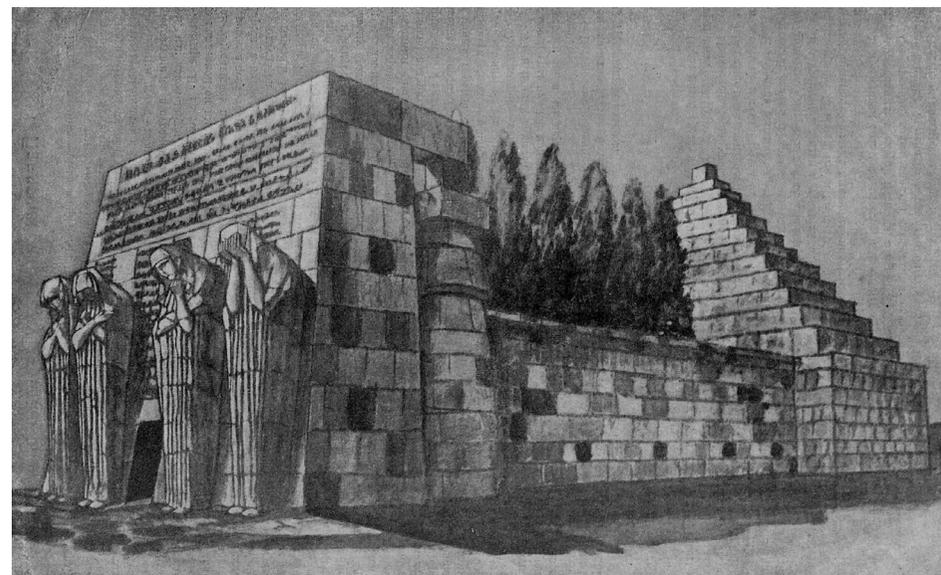
Abstract. The article attempts to reconstruct an underexplored episode of the artistic biography of the famous Russian sculptor I.D. Shadr — his lecture tour, which took place in 1918–1919 in Shadrinsk, Yekaterinburg, Omsk, and Tomsk. Separate parts of this tour were previously examined in the works of art historians, historians, culturologists and local historians, but it has not yet become the subject of a special scientific study. Shadr's lectures touched upon a wide range of issues, including development paths of world and national cultures, artistic synthesis, art and religion. The lectures were supplemented by a demonstration of architectural and sculptural design of the Monument to the World's Suffering. The article is based on the periodical press of the Urals and Siberian cities (*Zauralsky krai*, *Gorny krai*, *Sibirskaya zhizn* newspapers, etc.), including sources that are little-known or just introduced into scientific circulation. The author of the article reveals the circumstances of Shadr's tour and content of his lectures, analyses the response of the local audience, and researches into the artistic and socio-political context of the tour. It is shown that Shadr, not least due to the success of his lectures, acquired the status of a famous sculptor and was able to get large commissions during his stay in White Omsk. Special attention is paid to the possible influence of Shadr's ideas and his design of the Monument to the World's Suffering on the architecture and monumental art of the Ural-Siberian region in the 1920s. It has been suggested that echoes of Shadr's concept can be found in some monuments and public buildings in the Ural and Siberian cities. The presented information sheds light on the dynamic and multifaceted activity of the sculptor in the extreme conditions of the Russian Civil War, filling in a number of gaps in his biography.

Введение

Иван Дмитриевич Шадр (настоящая фамилия — Иванов; 1887–1941) был одним из самых популярных русских скульпторов своего времени, его работы стали символами отечественного искусства межвоенных лет. В 1918–1919 годах он совершил лекционное турне по городам Урала и Сибири, которые тогда находились под контролем антибольшевистских сил. Вполне естественно, что советские исследователи в силу идеологических и цензурных препятствий не останавливались подробно на деятельности И.Д. Шадра в годы Гражданской войны, ограничиваясь лаконичным, «отшлифованным» набором наиболее важных биографических фактов. Этот принцип был соблюден в работах Ю.П. Колпинского [15], В.П. Шалимовой [37], О.П. Вороновой [8; 36], А.А. Дудко [11]. Лишь в постсоветский период в публикациях Л.П. Осинцева [23], а вслед за ним С.В. Борисова [3], А.М. Лосунова [16] и И.Г. Девятьяровой [10] стали затрагиваться такие любопытные аспекты, как, например, сотрудничество Шадра с Белым движением. Что касается сведений об урало-сибирском турне, то они не обобщались и не анализировались отдельно.

Актуальность и новизна исследования связаны не только со стремлением заполнить пробелы в биографии выдающегося скульптора, но и с назревшей необходимостью подробного изучения процессов, происходивших в художественной жизни Урала и Сибири в 1910–1920-е годы. Проблематика статьи обусловила использование сравнительно-исторического и историко-типологического методов, а также структурно-диахронного анализа. Основными источниками явились материалы периодической печати — московских и региональных (уральских, сибирских) изданий.

Накануне революции 1917 года Шадр был уже весьма опытным, но малоизвестным широкой публике скульптором. За его плечами — учеба в российских и зарубежных художественных заведениях, в том числе в парижской Академии де ла Гранд-Шомьер и Римской академии изящных искусств. Шадр работал художником у кинопромышленников А.А. Ханжонкова и П.Г. Тимана, выполнял другие частные заказы в Москве, но пора настоящего признания была еще впереди [4, с. 427; 36, с. 218].



Илл. 1. И.Д. Шадр. Проект памятника Мировому страданию. Эскиз (общий вид). Конец 1910-х гг. [34, с. 22]

Программное произведение Шадра в те годы — памятник Мировому страданию, замысел которого появился у скульптора еще в преддверии Первой мировой войны. В 1916 году этот проект был утвержден к постройке на московском Братском кладбище как мемориал погибшим на госпитальном судне «Португаль». Памятник Мировому страданию можно назвать хрестоматийным примером синтеза искусств, каким его понимали представители символизма в первые десятилетия XX века. Он был задуман в виде огромного архитектурно-скульптурного комплекса, сложенного из гранитных блоков...

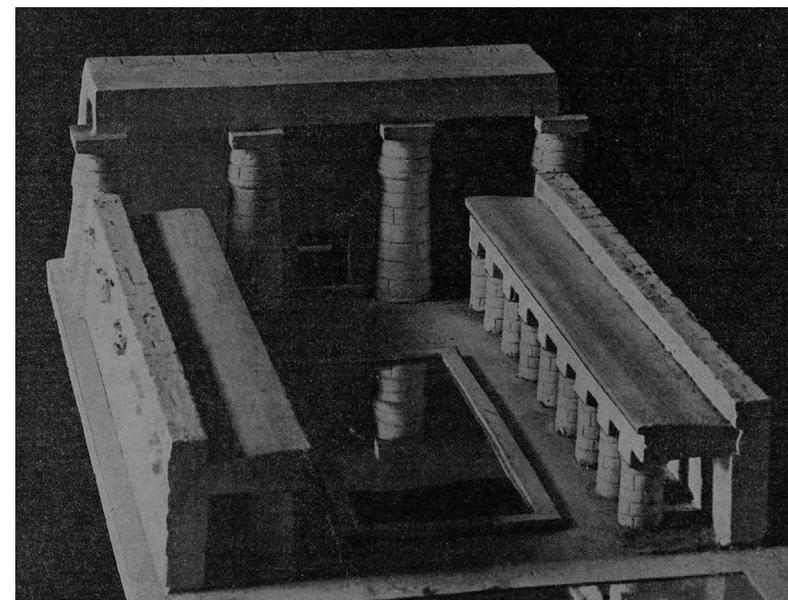
Парадный вход — «Ворота вечности» — оформляли четыре колосса, которые олицетворяли рождение, мужество, мудрость и вечность. Между ними находился вход в перистильный двор с бассейном («Озеро слез»), окруженным статуями и высокими тополями. Путь через перистиль вел к массивной ступенчатой пирамиде-Голгофе; в ее стену были вкомпонованы крест и статуя библейского праведника Иова. Войдя внутрь пирамиды, посетитель спускался по лабиринту



Ил. 2. И.Д. Шадр. Проект памятника Мировому страданию. Эскиз (перистиль). Конец 1910-х гг. [34, с. 23]

коридоров и, наконец попадал в залитую светом «Часовню Воскресения» [33, с. 24].

Деятельность Шадр в 1910-х годах следует рассматривать в контексте общеевропейских идей символизма и гезамткунстверка. В концепции памятника Мировому страданию отчетливо выразились историософские поиски автора, его трагическое и вместе с тем жизнеутверждающее мироощущение. Свои источники вдохновения скульптор обозначил так: «Я невольно вспомнил прежние достижения былых веков, — искусство индийское, японское, китайское. Я вспомнил храмы, святилища и капища. Они стремятся выразить образы вечности среди природы. Словом, я мечтал о новом монументальном искусстве» [33, с. 21]. Но более сильное влияние на этот проект оказали, очевидно, памятники древнеегипетского и античного зодчества



Ил. 3. И.Д. Шадр. Проект памятника Мировому страданию. Макет перистиля. Конец 1910-х гг. [34, с. 24]

(например, храмы в Абу-Симбеле и мавзолей Августа в Риме), а также творческие искания современников Шадр⁽¹⁾. Показательно, что в этот период «...увлеченный своими грандиозными концепциями, Шадр больше мыслил в архитектурных и живописно-монументальных формах» [31, с. 145], и поэтому позиционировал себя в первую очередь как художник.

Воплощение памятника Мировому страданию в жизнь было прервано революционными событиями 1917 года, однако при материальной поддержке М. Горького Шадру удалось выполнить макеты отдельных частей сооружения, которые широко обсуждались после

(1) Проект памятника Мировому страданию имеет явные прототипы и стилистические параллели в архитектуре Европы. В их числе — Мавзолей Шилици в Неаполе (1881–1889), проект Видовданского храма И. Мештровича (1908), гранитные колоссы Э. Викстрёма для вокзала в Хельсинки (1914). Однако эта тема выходит за рамки статьи и заслуживает отдельного исследования.

показов в Москве и Петрограде [см.: 9; 21; 29; 32; 33]. Именно Горький посоветовал Шадру пропагандировать собственный замысел в формате публичных лекций при помощи проекционной техники. Первая такая лекция состоялась 2 мая 1918 года в Москве. Дальнейшие события разворачивались более чем стремительно и непредсказуемо...

Тернистый путь в поисках себя: уральский этап турне

В том же месяце И.Д. Шадр выехал из Москвы в город Шадринск, вблизи которого родился и в память о котором взял свой псевдоним. Уже в пути он был настигнут восстанием Чехословацкого корпуса. На Урале и в Сибири началось постепенное установление антибольшевистских режимов. Продвигаясь на восток, Шадр, и без того стесненный в средствах, столкнулся с тяжелыми финансовыми затруднениями. Очевидно, что больших возможностей для молодого и амбициозного скульптора в уездном Шадринске не предвиделось: здесь не было ни заказов, ни подходящей мастерской, ни качественных материалов для творчества. В этих условиях Шадр стоял перед выбором подходящих художественных стратегий.

28 июня местная советская газета «Крестьянин и рабочий» опубликовала объявление о предстоящей лекции Шадра в городском театре, намеченной на 1 июля. Ее пришлось отложить, поскольку уже 30 июня, после ожесточенных боев, красные войска оставили Шадринск, уступив город чехословацким legionерам [23, с. 69]. Лекция вновь была анонсирована в шадринской «Народной газете» в конце июля: «В ближайшем будущем известный художник И.Д. Иванов-Шадр — автор проектов памятников Мировому страданию, Миру и Братству народов, Человечеству, Борцам Революции — предполагает прочесть лекцию о памятниках революционной России» [цит. по: 23, с. 69].

Эта лекция, состоявшаяся в начале августа, прошла, судя по всему, неудачно. «Нельзя не приветствовать попытку г. Иванова познакомить местную публику в своей лекции с богатыми общечеловеческими ценностями художественной культуры» [19, с. 2], — писал корреспондент «Народной газеты» Могирев. Однако рассказ, по его мнению, получился тенденциозным, сбивчивым и непоследовательным. Лектор сначала осветил проблему кризиса в современном русском искусстве, затем перешел к обзору истории мирового искусства (начав с древне-

восточного, «обойдя богатое ассиро-вавилонское») и, наконец, вернулся к отечественному, вынеся ему «беспощадный приговор». Второй час лекции Шадр посвятил проектам революционных памятников, а третья часть лекции — о «философии искусства, вопросах теории и психологии творчества» — и вовсе «осталась не выполненной». Могирев заключил, что Шадр «хотел объять необъятное», и посоветовал скульптору в будущем использовать более живое изложение [19, с. 3]. Все эти претензии и рекомендации, как мы увидим далее, он учел в полной мере.

Известно, что летом 1918 года Шадр также работал над проектом памятника шадринцам-фронтовикам, расстрелянным за агитацию против советской власти⁽²⁾. Эскизы памятника были представлены публике, затем обсуждались в местной культурно-просветительской комиссии [34, с. 3], но дальше этого дело не пошло. Осенью Шадр решил уехать в Екатеринбург — город своей юности и первых творческих работ. В октябре он посетил редакцию газеты «Зауральский край», и вскоре на ее страницах появился очерк, дающий нам яркое представление о методах саморекламы скульптора: «„Иван Дмитриевич Иванов-Шадр. Художник. Лауреат Парижской академии“, — читаю я на визитной карточке экспансивного, полного грандиозных замыслов молодого человека, зашедшего в редакцию с ворохом газет разнообразных направлений — с сочувственными отзывами о нем и его замыслах от большевика В. Фриче и Максима Горького до Сергея Глаголя из „Утра России“» [20, с. 3]. Все это возымело действие на журналиста, который поведал читателям, что Шадр «...сидит в редакции мятущийся, ищущий, как и в те дни, когда его была жизнь, но не убила его дарования. Он приехал в Екатеринбург, где проходило его безрадостное детство, полное пинков и колотушек, и думает поделиться с екатеринбуржцами своими мечтами и замыслами художника-фантазера» [20, с. 3].

Екатеринбургская лекция И.Д. Шадра состоялась в декабре 1918 года. Ее содержание мы можем реконструировать по изложению, опубликованному в газете «Горный край». Лекция началась

(2) В июне 1918 года красноармейцы арестовали и расстреляли участников шадринского съезда фронтовиков — Н. Дымшакова, Е. Ларюшкина и А. Тельманова.

с пространной теоретической части, в ходе которой Шадр рассуждал о факторах, влияющих на художника, а также о гуманистической и религиозной тенденциях в истории искусства. По мнению скульптора, гуманистическая (индивидуалистическая) тенденция негативно сказалась на развитии искусства и в конечном счете вызвала «распад и кризис» современной культуры. Отношение к коллегам у Шадра было не самым положительным; он с недоумением высказался о «протесте против красоты и восхвалении уродства», намекая на представителей авангарда [27, с. 3]. Шадр полагал, что новые формы искусства будут связаны с грядущим религиозным возрождением⁽³⁾. Образцами «великих религиозных опытов» он назвал оперу Р. Вагнера «Парсифаль» и стихи А. Блока о революции. Затем Шадр отстаивал необходимость обращения к художественному синтезу: «Современные искусства отрицают друг друга и приходят к самоотрицанию. Распад приводит к тому, что живопись становится пестрой смесью красок, поэзия — словотворчеством. Залог нового расцвета искусства в слиянии всех видов искусства и в создании новой, синтетической формы». Наконец, лектор перешел к своему проекту памятника Мировому страданию, который, как сообщила газета, «должен служить маяком на новых путях возрождающегося творчества». В процессе демонстрации «художник много говорил, как зрел план в душе, показывал общий вид памятника и отдельные части его в волшебном фанаре». Лекция завершилась на оптимистичной ноте — «указанием на то, что искусство всем нужно, оно способно переродить всю жизнь. Новое солнце взойдет в длинной ночи бытия» [27, с. 3].

Каким был повседневный мир уральцев и сибиряков — зрителей Шадра? Это тяжелейшее материально-бытовое положение, транспортный коллапс, эпидемии тифа и холеры, психологическая напряженность. Но несмотря на все трудности, художественная жизнь Урало-Сибирского региона в 1918 году являлась насыщенной и разнообразной — не в последнюю очередь благодаря вновь прибывшим (или вернувшимся) из Петрограда и Москвы молодым деятелям искусства, в числе которых был и сам Шадр. Немаловажно

(3) В тезисах Шадра можно усмотреть влияние работ Д.С. Мережковского и А. Белого («Л. Толстой и Достоевский», «Формы искусства» и др.).

и то, что идеи скульптора легли на подготовленную почву. Несколько ранее, в 1916 году, Урал и Сибирь посетили с гастролями мэтры символизма К.Д. Бальмонт и Ф.К. Сологуб. Подобные коммерческие лекции и творческие вечера «собирали большую публику, консолидировали городскую культурную среду и стимулировали ее развитие» [17, с. 146].

Пребывание Шадра в Екатеринбурге зимой 1918/1919 годов совпало с визитом «отца русского футуризма» Д.Д. Бурлюка, который готовил здесь лекцию и выставку своих полотен. Если Шадр привлекал слушателей замысловатыми историсофскими интерпретациями, калейдоскопом мистико-религиозных образов и глубокой лиричностью, то футуристы делали ставку на отрицание культурной памяти, острую сатиру и антиэстетизм. Однако методы саморекламы футуристов и Шадра были очень схожи. Пересекались и основные темы их выступлений: в лекциях Бурлюка тоже присутствовали размышления о кризисе искусства, «разладе» между формой и содержанием, проблемах художественного синтеза [см.: 1]. Впоследствии Бурлюк оставил любопытное и ценное воспоминание о скульпторе:

Одновременно со мной в Екатеринбурге состоялись лекции А.Я. Ган-Гутмана и уральского самородка Ивана Шадра, читавшего о своем памятнике Мировому страданию. Горький написал в московских газетах незадолго перед этим интересную биографию «скульпто-архитекто-философа». Вокруг имени его был сделан бум, но Шадр попал за чешский фронт в провинцию, и будущее не улыбалось ему. Американский консул в Екатеринбурге при мне отклонил предложение предприимчивого Шадра относительно его поездки «в страну долларов» для немедленного сооружения там памятника Мировому страданию [6, с. 45].

Воспоминания Бурлюка соотносятся с другими источниками. В феврале 1919 года газета «Наш Урал» сообщила, что Шадр собирается уезжать в Америку, «ибо здесь, у себя на родине, он не может найти применения своим силам и таланту, уезжает потому, что ему нечем жить...» [цит. по: 23, с. 71]. Неудавшийся отъезд и финансовые затруднения побудили скульптора покинуть Екатеринбург и переехать в Омск — столицу белой России, где и продолжилось лекционное турне.

Главный скульптор колчаковской столицы: сибирский этап турне

25 февраля 1919 года Шадр прочел лекцию «Памятник Мировому страданию» на омских высших курсах. Журналист В. Вельский детально и, как представляется, вполне достоверно (за исключением нескольких упомянутых лектором фамилий) передал содержание этой лекции. Как и в Екатеринбурге, Шадр начал с размышлений об истоках искусства, о двух его «ступенях» — религиозной и гуманистической, а также о единстве всех его видов. Он утверждал, что и религиозная, и гуманистическая тенденции в искусстве «довершили свой круг — от скульптурных примитивов диких народов до примитивов скульптора Коневского⁽⁴⁾; от примитивов живописи дикарей до примитивов живописи футуристов; от примитивов звукоподражателей поэзии детей до поэзии нечленораздельных звуков Кручёных, Хлебниковой [sic!] и др. футуристических поэтов. Произошел великий культурный распад, — и искусство на распутье» [7, с. 3]. Собственно о памятнике Мировому страданию журналист писал так: «В этом оригинальном талантливом проекте памятника слиты в одно гармоническое целое — и архитектура, и скульптура, и библейская поэзия, и философия, и религия, и живая природа — солнце, вода, деревья и цветы». В общем, лекция прошла удачно. Об этом свидетельствовало то, что «слушатели курсов <...> все время сидели как зачарованные и наградили талантливого лектора дружными, долго не смолкавшими, энергичными аплодисментами» [7, с. 3].

14 марта при поддержке антибольшевистского Союза возрождения России была организована лекция Шадр «Памятник Мировому страданию» в помещении Биржи на Музейной улице [22, с. 1]. Почти месяц спустя, 12 апреля Шадр повторил лекцию для рабочих и служащих Экспедиции заготовления государственных бумаг. «Интересная тема и весьма удачное иллюстрирование туманными картинками захватили настолько слушателей, что они долго еще после окончания лекции обменивались впечатлениями по поводу затронутого

в лекции предмета» [18, с. 2], — отметила официальная колчаковская газета «Правительственный вестник».

На волне популярности своих лекций Шадр стал получать крупные заказы. В начале мая 1919 года сибирская пресса сообщила, что Омское общество художников и любителей изящных искусств планирует заказать Шадру прижизненный памятник Верховному правителю А.В. Колчаку [25, с. 2]. Эта новость всколыхнула художественные круги Омска; писатель А.С. Сорокин — знаменитый мастер провокаций и мистификаций в сибирской литературной среде — отреагировал на нее в памфлете, вошедшем в цикл «Тридцать три скандала Колчаку» [см.: 30, с. 62–64]. Еще один памятник — генералу Л.Г. Корнилову — собиралось заказать Шадру руководство Сибирского кадетского корпуса [26, с. 3]. Сведения о том, что представляли из себя эти проекты и были ли они реализованы, к настоящему времени не выявлены; в исследованиях советского периода, разумеется, об этих работах не могло идти речи. В том же мае 1919 года Шадр участвовал в конкурсе на проект банкнот колчаковского правительства, получивших название «Возрождение России» [14, с. 2]. Опыт оформления купюр пригодится скульптору три года спустя, когда ему закажут изображения для новых советских денежных знаков и почтовых марок.

Шадра можно назвать одним из наиболее известных и востребованных деятелей изобразительного искусства белого Омска. И все же, несмотря на обретение престижного статуса, он решил продолжить свое турне и выехал в августе 1919 года в Томск, чтобы провести серию публичных лекций в «Интимном» театре (14, 15 и 21 августа). Местная пресса так же, как омская и екатеринбургская, уделила молодому скульптору значительное внимание. Рекламная кампания в газете «Сибирская жизнь» открылась компилятивной статьей В. Садовского, сравнившего Шадр с Ф.И. Шаляпиным и М. Горьким, которые тоже «прошли через горнило испытаний в детстве» [28, с. 3].

В статье упоминались как основные жизненные вехи скульптора (учеба в Екатеринбурге, Париже и Риме), так и малоизвестные эпизоды, один из которых заслуживает особого внимания: «Первые дни И.Д. Шадр [sic!] были печальны. Его потерял родной отец, когда крестить мальчика поехала знакомая отцу бабка и знахарка. Только через три года отец И.Д. Шадр мог восстановить, что потерянный

(4) Имелся в виду скульптор Сергей Тимофеевич Конёнков (1874–1971).

во время крещения бабкой ребенок был его сын» [28, с. 3]. Описание этого инцидента было заимствовано В. Садовским из анонимной газетной статьи 1917 года, посвященной Шадру [см.: 13, с. 2]⁽⁵⁾. Оно не встречается ни в воспоминаниях скульптора, ни в мемуарах его жены Т.В. Ивановой-Шадр, а из биографов о «потере» новорожденного упомянул, по-видимому, только краевед В.П. Бирюков, но в сильно отличающемся изложении [2, с. 130]. Грань между историческим фактом и сознательной мистификацией здесь очень размыта. Тем не менее этот (якобы) произошедший с Шадром шокирующий случай использовался для рекламы его лекций, дабы подчеркнуть тернистый путь скульптора, создать сложный и драматичный образ страдальца-одиночки.

В связи с этим весьма показательно, что в Томске у Шадра появились недоброжелатели. 18 августа местная газета «Сегодня» опубликовала заметку за подписью «Художник», в которой заявлялось, что Шадр никогда не был в Париже и не учился там: «Все громкие титулы, сопровождающие его вымышленную фамилию — придуманы им для обморочения публики. Остается только пожелать, чтобы в следующем городе, куда этот „Шадр“ поедет, он назвал себя „художником Шарлем“ — от слова „шарлатан“» [35, с. 3]. Ответ не заставил себя долго ждать: спустя три дня «Сибирская жизнь» поместила на своих страницах письмо-опровержение В. Садовского, который, в свою очередь, обвинил анонима в клевете и беспочвенных напаках на «брата по искусству» [24, с. 3]. Такая попытка полемики может напомнить современному читателю спланированный рекламный трюк, хотя в действительности, вероятно, дело обстояло иначе.

Установить точно, где Шадр находился в конце 1919 года и возобновил ли он свое турне, пока затруднительно. В 1920–1921 годах он жил в Омске, уже занятом к тому времени красными войсками, выезжал в Новониколаевск (Новосибирск) и Барнаул. Этот этап в жизни и творчестве скульптора детально изучила И.Г. Девятьярова, отметившая, что Шадр «тонко уловил значимость пропагандистских ценностей победившей власти и успешно проявил себя на новом

(5) Возможный автор анонимной статьи — М. Горький. Фрагменты этого текста неоднократно использовались газетами Урала и Сибири в ходе турне Шадра.

политико-идеологическом поприще» [10, с. 70]. Проекты памятников Колчаку и Корнилову сменились монументами жертвам белого террора, статуями и горельефами К. Маркса, В. Либкнехта, Р. Люксембург. В конце 1921 года Шадр вернулся в Москву.

Шадр и советское искусство Урало-Сибирского региона: влияния и пересечения

После рассмотрения подробностей лекционного турне возникает естественное желание выяснить: имел ли какое-либо влияние проект памятника Мировому страданию на урало-сибирских архитекторов, скульпторов и художников? Надо отметить, что идеи Шадра переключаются с теми тенденциями в советской архитектуре и монументальном искусстве 1920-х годов, которые обычно объединяются термином «символический романтизм». Даже Мавзолей Ленина в Москве — не что иное, как вольная интерпретация шадровского замысла, наделенная новым идеологическим звучанием. По мнению Н.Н. Брновицкой, «пирамида-гольгофа из памятника Шадра была трансформирована А.В. Щусевым в композицию Мавзолея Ленина. <...> Вместо креста в погребальном зале Мавзолея — скульптурный герб СССР с серпом и молотом, выполненный И. Шадром» [5, с. 61].

Простые геометрические объемы, архитектурные архетипы (пирамида, колоннада, пилон), аллегорическая образность, лаконизм форм — все это в 1920-е годы было востребовано в городах Урала и Сибири. Схематизированная ордерная архитектура памятника Мировому страданию сильно напоминает первоначальное решение Дома Ленина в Новосибирске (1924–1926, архитекторы М.С. Купцов, И.А. Бурлаков и др.). Это здание, в свою очередь, стало прототипом для памятника павшим партизанам в Камне-на-Оби, открытого в 1927 году (архитектор Б.В. Буянов). В 1925 году в Омске был сооружен монумент жертвам Куломзинского восстания, представляющий собой ступенчатую пирамиду. В том же году на Алом поле в Челябинске состоялось открытие памятника-мавзолея Ленину (архитектор Н.М. Чекасин, инженер П.И. Искосков), богато украшенного псевдоегипетскими обелисками и колоннами; в его основание была встроена небольшая библиотека-читальня — своеобразный парафраз шадровской «Часовни Воскресения», спрятанной внутри пирамиды-гольгофы...



Ил. 4. М.С. Купцов, И.А. Бурлаков и др. Дом Ленина в Новосибирске. 1924–1926. Фотография из собрания автора

Времена, когда скульптор Шадр стоял на распутье, прошли, но ему так и не суждено было осуществить свой грандиозный замысел. На протяжении последующих лет, вплоть до самой смерти, он неоднократно возвращался к концепции памятника Мировому страданию — например, в проекте монументального маяка-памятника Христофору Колумбу [12, с. 6–7; 36, с. 100–104]. И все-таки судьба распорядилась иначе: Шадр прославился прежде всего как автор отдельных статуй агитационного характера и надгробий для советской элиты. Что касается урало-сибирского турне, то оно долгие десятилетия оставалось за рамками официальной биографии скульптора.

Заключение

Подведем некоторые итоги. Находясь в 1918–1919 годах сначала на Урале, затем в Сибири, И.Д. Шадр проявил не только идеологическую гибкость (свойственную в тот нелегкий период многим его коллегам), но и незаурядные организаторские способности, о чем свидетельству-

ют его методы саморекламы. Выбор, сделанный Шадром, позволил ему адекватно ответить на вызовы времени. Во многом благодаря успеху лекционного турне Шадру удалось в короткий срок стать одним из ведущих скульпторов белой Сибири и получить важные заказы. В ходе турне он транслировал концепции гезамткунстверка и символизма, усвоенные еще в годы учебы в Европе, и таким образом знакомил с ними уральцев и сибиряков. Обращение Шадра к проблемам назначения искусства, художественного синтеза и кризиса культуры нашло широкий отклик среди местной общественности. Можно говорить о том, что памятник Мировому страданию, проект которого демонстрировался на лекциях, имел определенное влияние на архитектуру Урала и Сибири 1920-х годов. Все это в совокупности существенно обогащает наши представления как о творческой карьере И.Д. Шадра, так и о художественной жизни Урало-Сибирского региона первых десятилетий XX века.

Список литературы:

- 1 Алексеев Е.П. Крещение мечом футуризма. О лекции и художественной выставке Д.Д. Бурлюка в Екатеринбурге 21 декабря 1918 года // Литература Урала: история и современность: Сборник статей / Отв. ред. Е.К. Созина. Екатеринбург: АМБ, 2006. С. 96–101.
- 2 Бирюков В.П. Скульптор-земляк // Бирюков В.П. Записки уральского краеведа. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1964. С. 129–139.
- 3 Борисов С.Б. Иван Дмитриевич Шадр и Шадринск // Тобольск и вся Сибирь: Альманах. Кн. 17: Шадринск / Сост. П.А. Брычков. Тобольск: Возрождение Тобольска, 2012. С. 363–373.
- 4 Боровская Е.А., Дроздова М.А. Русские художники в парижской Академии Гранд-Шомьер в начале XX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.; СПб.: НП-Принт, 2020. С. 423–435.
- 5 Броницкая Н.Н. Архитектура Москвы, 1910–1935 гг. М.: Искусство – XXI век, 2012. 354 с.
- 6 Бурлюк Д. Литература и искусство в Сибири и на Дальнем Востоке (1919–1922) // Новая русская книга. 1922. № 2. С. 44–48.
- 7 Вельский В. Лекция И.Д. Шадр («Памятник Мировому Страданию») // Заря. 1919. 26 февраля. С. 3.
- 8 Воронова О.П. Шадр. М.: Молодая гвардия, 1969. 192 с.
- 9 Глаголь С. Художник-мечтатель // Заря России. 1918. 1 мая. С. 3.
- 10 Девятьярова И.Г. Смена власти – смена кумиров. Скульптор И.Д. Шадр в Омске (1920–1921 гг.) // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. 2020. № 23. С. 69–76.
- 11 Дудко А.А. Иван Дмитриевич Шадр. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1969. 92 с.
- 12 Зотов А.И. Шадр Иван Дмитриевич. 1887–1941. М.; Л.: Искусство, 1944. 16 с.
- 13 И.Д. Иванов (Шадр) – автор проекта памятника Мировому страданию // Свободное слово. 1917. 5 мая. С. 2.
- 14 Из газет // Алтайский вестник. 1919. 31 мая. С. 2.
- 15 Колпинский Ю.Д. Иван Дмитриевич Шадр. 1887–1941. М.: Искусство, 1954. 106 с.
- 16 Лосунов А.М. Иван Дмитриевич Шадр в Омске // Омский краевед. 2020. Вып. 9. С. 134–143.
- 17 Маштакова Л.В. Лекция Федора Сологуба «Россия в мечтах и ожиданиях» на Урале (1916): по материалам архивов и региональной прессы // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2020. Т. 22. № 3 (200). С. 144–157. <https://doi.org/10.15826/izv2.2020.22.3.049>.
- 18 Местная жизнь // Правительственный вестник. 1919. 26 апреля. С. 2.
- 19 Могирев. По поводу лекции Иванова-Шадр // Шадринская народная газета. 1918. 15 августа. С. 2–3.
- 20 Н.Ф. Иван Дмитриевич Иванов-Шадр // Зауральский край. 1918. 29 октября. С. 3.
- 21 Обзорение проекта памятника «Мировому страданию» // Свободное слово. 1917. 22 мая. С. 4.
- 22 Объявление [Памятник мировому страданию] // Сибирская речь. 1919. 14 марта. С. 1.
- 23 Осинцев Л.П. Неизвестный Шадр. Шадринск: Исеть, 1995. 121 с.
- 24 Письма в редакцию // Сибирская жизнь. 1919. 21 августа. С. 3.
- 25 По Сибири. Из газет // Сибирская жизнь. 1919. 9 мая. С. 2–3.
- 26 По Сибири. Из газет // Сибирская жизнь. 1919. 21 мая. С. 3.
- 27 С.Р. «Памятник мировому страданию» // Горный край. 1919. 1 января. С. 3.
- 28 Садовский В. К лекции художника-скульптора И.Д. Шадр // Сибирская жизнь. 1919. 13 августа. С. 3.
- 29 Сидоров А.А. Два года советского искусства и художественной деятельности // Творчество. 1919. № 10–11. С. 38–45.
- 30 Сорокин А.С. Тридцать три скандала Колчаку / Сост., прим. и предисл. И.Е. Ложилова, А.Г. Раппопорта. СПб.: Красный матрос, 2011. 115 с.
- 31 Терновец Б.Н. И.Д. Шадр // Терновец Б.Н. Избранные статьи. М.: Сов. художник, 1963. С. 140–152.
- 32 Фриче В.М. На путях к новому искусству // Вестник жизни. 1918. № 2. С. 44–50.
- 33 Фриче В.М., Шадр И.Д. Памятник мировому страданию // Творчество. 1918. № 5. С. 21–24.
- 34 Хроника // Шадринская народная газета. 1918. 5 сентября. С. 3.
- 35 Художник. Кто такой художник-скульптор Шадр? // Сегодня. 1919. 18 августа. С. 3.
- 36 Шадр: Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. О.П. Воронова М.: Изобразительное искусство, 1978. 255 с.
- 37 Шалимова В.П. Иван Дмитриевич Шадр. Л.: Художник РСФСР, 1962. 43 с.

References:

- 1 Alekseev E.P. Kreshchenie mehom futurizma. O leksii i khudozhestvennoi vystavke D.D. Burlyuka v Ekaterinburge 21 dekabrya 1918 goda [Baptism with the Sword of Futurism. On D.D. Burliuk's Lecture and Art Exhibition in Ekaterinburg on December 21, 1918]. *Literatura Urala: istoriya i sovremennost': Sbornik statei* [Urals Literature: History and Modernity: Collection of Articles], ed. E.K. Sozina. Ekaterinburg, AMB Publ., 2006, pp. 96–101. (In Russian)
- 2 Biryukov V.P. Skul'ptor-zemlyak [The Sculptor Countryman]. Biryukov V.P. *Zapiski ural'skogo kraevedy* [Notes of the Ural Local Historian]. Chelyabinsk, Juzh.-Ural. kn. izd-vo Publ., 1964, pp. 129–139. (In Russian)
- 3 Borisov S.B. Ivan Dmitrievich Shadr i Shadrinsk [Ivan Dmitrievich Shadr and Shadrinsk]. *Tobol'sk i vsya Sibir': Al'manakh* [Tobolsk and All Siberia: Almanac]. Book 17: *Shadrinsk* [Shadrinsk], comp. P.A. Brychkov. Tobolsk, Vozrozhdenie Tobol'ska Publ., 2012, pp. 363–373. (In Russian)
- 4 Borovskaya E.A., Drozdova M.A. Russkie khudozhniki v parizhskoi Akademii Grand-Shom'er v nachale XX veka [Russian Painters at the Academy de la Grande Chaumière in the Beginning of the 20th Century]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: Sb. nauch. statei* [Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Scientific Articles]. Issue 10, eds. A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova. Moscow, St. Petersburg, NP-Print Publ., 2020, pp. 423–435. (In Russian)
- 5 Bronovitskaya N.N. *Arkhitektura Moskvy, 1910–1935 gg* [Architecture of Moscow, 1910–1935]. Moscow, Iskusstvo – XXI vek Publ., 2012. 354 p. (In Russian)
- 6 Burlyuk D. Literatura i khudozhestvo v Sibiri i na Dal'nem Vostoke (1919–1922) [Literature and Art in Siberia and the Far East (1919–1922)]. *Novaya russkaya kniga* [New Russian Book], 1922, no. 2, pp. 44–48. (In Russian)
- 7 Vel'skii V. Lektsiya I.D. Shadra ("Pamyatnik Mirovomu stradaniiyu") [I.D. Shadr's Lecture ("The Monument to the World's Suffering")]. *Zarya*, 1919, February 26, p. 3. (In Russian)
- 8 Voronova O.P. *Shadr* [Shadr]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1969. 192 p. (In Russian)
- 9 Glagol' S. Khudozhnik-mechtatel' [The Dreamer Artist]. *Zarya Rossii*, 1918, May 01, p. 3. (In Russian)
- 10 Devyat'yarova I.G. Smena vlasti – smena kumirov. Skul'ptor I.D. Shadr v Omske (1920–1921 gg.) [Change of Power – Change of Idols. The Sculptor I.D. Shadr in Omsk (1920–1921)]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya*, 2020, no. 23, pp. 69–76. (In Russian)
- 11 Dudko A.A. *Ivan Dmitrievich Shadr* [Ivan Dmitrievich Shadr]. Chelyabinsk, Juzh.-Ural. kn. izd-vo Publ., 1969. 92 p. (In Russian)
- 12 Zotov A.I. *Shadr Ivan Dmitrievich. 1887–1941* [Shadr Ivan Dmitrievich. 1887–1941]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1944. 16 p. (In Russian)
- 13 I.D. Ivanov (Shadr) – avtor proekta pamyatnika Mirovomu stradaniiyu [I.D. Ivanov (Shadr) – the Author of the Design of the Monument to the World's Suffering]. *Svobodnoe slovo*, 1917, May 05, p. 2. (In Russian)
- 14 Iz gazet [From Newspapers]. *Altayskii vestnik*, 1919, May 31, p. 2. (In Russian)
- 15 Kolpinskii Yu.D. *Ivan Dmitrievich Shadr: 1887–1941* [Ivan Dmitrievich Shadr: 1887–1941]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1954. 106 p. (In Russian)
- 16 Losunov A.M. Ivan Dmitrievich Shadr v Omske [Ivan Dmitrievich Shadr in Omsk]. *Omskii kraeved* [Omsk Local Historian], 2020, issue 9, pp. 134–143. (In Russian)
- 17 Mashtakova L.V. Lektsiya Fedora Sologuba "Rossiya v mechtakh i ozhidaniyakh" na Urale (1916): po materialam arkhivov i regional'noi pressy [Fedor Sologub's Lecture "Russia in Dreams and Expectations" in the Urals (1916): With Reference to Archival Materials and Regional Press]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2: Gumanitarnye nauki*, 2020, vol. 22, no. 3 (200), pp. 144–157. <https://doi.org/10.15826/izv2.2020.22.3.049>. (In Russian)
- 18 Mestnaya zhizn' [Local Life]. *Pravitel'stvennyi vestnik*, 1919, April 26, p. 2. (In Russian)
- 19 Mogirev. Po povodu leksii Ivanova-Shadr [On the Ivanov-Shadr's Lecture]. *Shadrinskaya narodnaya gazeta*, 1918, August 15, pp. 2–3. (In Russian)
- 20 N.F. Ivan Dmitrievich Ivanov-Shadr. *Zaural'skii krai*, 1918, October 29, p. 3. (In Russian)
- 21 Obozrenie proekta pamyatnika "Mirovomu stradaniiyu" [Review of the Design of the Monument to the World's Suffering]. *Svobodnoe slovo*, 1917, May 22, p. 4. (In Russian)
- 22 Ob'yavlenie [Pamyatnik mirovomu stradaniiyu] [Announcement [Monument to the World's Suffering]]. *Sibirskaya rech'*, 1919, March 14, p. 1. (In Russian)
- 23 Osintsev L.P. *Neizvestnyi Shadr* [Shadr the Unknown]. Shadrinsk, Iset' Publ., 1995. 121 p. (In Russian)
- 24 Pis'ma v redaktsiyu [Letters to the Editorial Office]. *Sibirskaya zhizn'*, 1919, August 21, p. 3. (In Russian)
- 25 Po Sibiri. Iz gazet [In Siberia. From Newspapers]. *Sibirskaya zhizn'*, 1919, May 09, pp. 2–3. (In Russian)
- 26 Po Sibiri. Iz gazet [In Siberia. From Newspapers]. *Sibirskaya zhizn'*, 1919, May 21, p. 3. (In Russian)
- 27 S.R. "Pamyatnik mirovomu stradaniiyu" [Monument to the World's Suffering]. *Gornyi krai*, 1919, January 01, p. 3. (In Russian)
- 28 Sadovskii V. K leksii khudozhnika-skul'ptora I.D. Shadr [On the Lecture of the Artist-sculptor I.D. Shadr]. *Sibirskaya zhizn'*, 1919, August 13, p. 3. (In Russian)
- 29 Sidorov A.A. Dva goda sovetского iskusstva i khudozhestvennoi deyatelnosti [Two Years of Soviet Art and Artistic Activity]. *Tvorchestvo*, 1919, no. 10–11, pp. 38–45. (In Russian)
- 30 Sorokin A.S. *Tridtsat' tri skandala Kolchaku* [Thirty-three Scandals to Kolchak], comp., notes, preface I.E. Loshchilov, A.G. Rappoport. St. Petersburg, Krasnyi matros Publ., 2011. 115 p. (In Russian)
- 31 Ternovets B.N. I.D. Shadr. Ternovets B.N. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, Sov. khudozhnik Publ., 1963, pp. 140–152. (In Russian)
- 32 Friche V.M. Na putyakh k novomu iskusstvu [On the Way to New Art]. *Vestnik zhizni*, 1918, no. 2, pp. 44–50. (In Russian)
- 33 Friche V.M., Shadr I.D. Pamyatnik mirovomu stradaniiyu [Monument to the World's Suffering]. *Tvorchestvo*, 1918, no. 5, pp. 21–24. (In Russian)
- 34 Khronika [The Chronicle]. *Shadrinskaya narodnaya gazeta*, 1918, September 05, p. 3. (In Russian)
- 35 Khudozhnik. Kto takoi khudozhnik-skul'ptor Shadr? [Who Is the Artist-sculptor Shadr?]. *Segodnya*, 1919, August 18, p. 3. (In Russian)
- 36 *Shadr: Literaturnoe nasledie. Peregovory. Vospominaniya o skul'ptore* [Shadr: Literary Heritage. Correspondence. Memories of a Sculptor], comp., intr. article, notes O.P. Voronova. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1978. 255 p. (In Russian)
- 37 Shalimova V.P. *Ivan Dmitrievich Shadr* [Ivan Dmitrievich Shadr]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1962. 43 p. (In Russian)

УДК 303.446.23
ББК 60.0; 85.32

Божко Арина Юрьевна

Аспирант, Московская государственная академия хореографии, 119146,
Россия, Москва, 2-я Фрунзенская ул., 5
ORCID ID: 0009-0003-2653-4000
ariadnabozhko@mail.ru

Кухта Мария Сергеевна

Доктор философских наук, профессор, Национальный
исследовательский Томский политехнический университет, 634050,
Россия, Томск, пр-т Ленина, 30
ORCID ID: 0000-0001-8643-785X
eukuh@mail.tomsknet.ru

Ключевые слова: античность, танец, телесность, миф, символ, язык,
симметрия, лабиринт

Божко Арина Юрьевна, Кухта Мария Сергеевна

Трансцендентные измерения танцевальной античной культуры



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-146-163

Для цит.: Божко А.Ю., Кухта М.С. Трансцендентные измерения танцевальной античной культуры // Художественная культура. 2024. № 2. С. 146–163. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-146-163>.

For cit.: Bozhko A.Yu., Kukhta M.S. Transcendental Dimensions of Ancient Dance Culture. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 146–163. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-146-163>. (In Russian)

Bozhko Arina Yu.

PhD Student, Moscow State Academy of Choreography, 5 2nd
Frunzenskaya Str., Moscow, 119146, Russia
ORCID ID: 0009-0003-2653-4000
ariadnabozhko@mail.ru

Kukhta Maria S.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, National Research Tomsk Polytechnic
University, 30 Lenina Av., Tomsk, 634050, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8643-785X
eukuh@mail.tomsknet.ru

Keywords: antiquity, dance, physicality, myth, symbol, language, symmetry,
labyrinth

Bozhko Arina Yu., Kukhta Maria S.

Transcendental Dimensions of Ancient Dance Culture

Аннотация. Статья посвящена исследованию сакральных танцев в античной культуре. Рассмотрены истоки танца и их связь с мистериями. Подход к танцу как к языку, рожденному на заре становления человечества и тесно связанному с мифом, позволяет выделить семантико-смысловые единицы танца, в которых выражены мифологические основания сотворения универсума, рождение порядка из хаоса. Процедура понимания мифологических смыслов осуществляется на основании выделения структур симметрии. Анализируются формы танцевальных композиций как системы смысловых невербальных конструкций. Исследуется образ Лабиринта в хореографической античной традиции как символ освоения и накопления опыта с последующей трансформацией и осознанием новой ступени развития души.

Abstract. The article presents a study of sacred dances in ancient culture. The origins of dance and their connection with the mysteries are considered. The approach to dance as a language born in the infancy of mankind and closely related to myth allows identifying the semantic units of dance which express the mythological foundations of the creation of the universe and the birth of order from chaos. The procedure of understanding mythological meanings is based on the identification of symmetry structures. The authors of the article analyse the forms of dance compositions as systems of non-verbal semantic constructs and study the image of the Labyrinth in the choreographic ancient tradition as a symbol of mastering and accumulating experience with subsequent transformation and comprehension of a new development stage of the soul.

Введение

Танец — живой, динамический элемент культуры, чутко реагирующий на изменения, происходящие в постоянно меняющемся мире. Тело человека представляется своеобразной пластической информационной константой, с одной стороны, хранящей память культурной традиции, а с другой — выражающей современные реалии. На этой дихотомии построена логическая структура исследования, актуальность которого связана с выявлением в композиции, структуре, семантике танца переосмысления современных тенденций, связанных с опытом трансформации телесных практик.

Особенность телесности в данной статье предлагается рассмотреть в свете традиции, идущей от античного танца. Понятие «телесность» до середины XX века трактовалось как свойство тела (плоти) — толщина тела, особенность тела, все, что связано с материальным телом. Поэтому в словаре С.И. Ожегова телесность как самостоятельный термин не употребляется, а представлена как существительное от тела, его физиологическая характеристика, противопоставленная духовной [13, с. 728]. В современной культурологической рефлексии телесность понимается как единство внутренней и внешней организации душевного, духовного и физического уровней, а потому для ее анализа требуется комплексный подход, который является разновидностью системного метода, базирующегося на основе диалектики как «единственного метода, способного схватить живую действительность в целом» [6, с. 187], что предполагает исследование различных моделей телесности, представленных в специфических эталонах, отражающих мировоззрение конкретных культурно-исторических периодов.

Философские основания танцевальной культуры Древней Греции

Танец является одним из истоков художественной образности античного искусства, его первоформой. Вместе с тем, как форма визуального зрелища [10], танец воплотил в себе синтез различных художественных форм и органически соединил в себе два противоположных начала: аполлоническое и дионисийское. «В пляске человек достигает высших ступеней самоотчуждения, но одновременно именно в танце можно увидеть уравновешенную, оформленную и осознанную его

(человека) природу. За внешней ясностью и совершенством танец скрывает высшую силу дионисийского порыва к свободе и свержению всех канонов» [7, с. 51].

В трактате «О пляске» Лукиана Самосатского (II в.) пляска приравнивается к науке: «Сам Сократ, мудрейший из людей, если верить словам Аполлона Пифийского, не только отзывался с одобрением об искусстве пляски, но и достойным изучения его почитал... Несмотря на свои преклонные годы, Сократ не стыдился видеть в пляске одну из важнейших наук. И, видимо, Сократ собирался немало потрудиться над пляской, так как он без колебания брался за изучение и маловажных предметов, ходил даже в школы флейтистов, не раз и с Аспазией беседовал, не пренебрегая умным словом, хотя бы оно исходило от женщины, от гетеры. Между тем Сократ видел лишь начало искусства, еще не развившегося тогда до столь совершенной красоты. А если бы увидел Сократ тех, кто поднял пляску на огромную высоту, я уверен, он оставил бы все остальное, на одно это зрелище устремил свое внимание и признал, что детей прежде всего надо обучать именно пляске» [8, с. 30].

Согласно Платону, пляска относится к мусическим искусствам и является основным элементом воспитания. Платон выделяет два вида пляски: «один вид пляски воспроизводит язык Музы, сохраняя величественность и вместе с тем благородство; другой вид служит для придания здоровья, ловкости и красоты членам и частям самого тела с помощью подobaющих каждому из них сгибаний и разгибаний, причем из ритмических движений состоит вся пляска, которая непрерывно с ними связана» [14, с. 795]. Платон выявлял пляски военные — «пиррих» и мирные — «эммелия» [14, с. 816]. Если мирная пляска состояла из возвышенных движений красивых тел, то воинская включала в себя движения, помогающие воинам в бою избежать ударов и поражений стрелами (высокие прыжки, прогибы, уклонения). Бытовые пляски Платон не одобрял, считая их «несвойственными свободнорожденным людям» [14, с. 796]. Хоровод, по мысли философа, установили и подарили людям боги, чтобы в ритме и действе напоминать о гармонии творения. Искусство хоровода также делилось на мусическое и гимнастическое и рассматривалось Платоном как средство воспитания души и духа, приобщающее к высшим ценностям и смыслам бытия. В танце воспроизводились состояния-озарения,



Илл. 1. Фреска «Игры с быком». 1550–1450 г. до н.э. Кносский дворец, о. Крит

когда человек мог слышать голоса богов, раскрывались и становились видимыми глубинные основы человеческой сущности.

Запечатленные на греческих вазах танцоры красивы, гармоничны и божественно возвышенны. Танцоры-гимнасты на фреске «Игры с быком» из Кносского дворца (около 1550 до н.э.) помогают понять другую составляющую танцевальной культуры, описанную Платоном как гимнастическую.

Фреска изображает фантастические возможности танцора, участвующего в обряде и выполняющего сложный акробатический трюк — сальто через голову быка с приземлением на его спину. Пластичность, гибкость и грациозность участвующих в обряде таврокапсии — ритуальных игр с быком, олицетворяющим Зевса, почитаемого минойской культурой, — выражают предел возможностей человеческого тела в обрядовом танце с быком. Тореводы утверждают, что повторить подобное современному человеку не под силу. В современных играх с быком с ним не играют — его убивают. Видимо, эта агрессия к животному не позволяет современному тореадору повторить достижения минойцев, которые описаны И.А. Ефремовым так: «Гибкий, проворный человек побеждал в бескровной борьбе

быка — священное животное древних, воплощение воинственной мощи, тяжелой и грозной силы. Молниеносной быстроте животного противопоставлялась еще большая быстрота. Точность движений спасала человеку жизнь» [5, с. 136].

Мистериальные функции танца, позволяющие в процессе его исполнения достичь единения с божеством, свойство танца гармонизировать мироздание с помощью ритма и числовых соотношений (например, дорийского лада) выделяет в своих исследованиях М. Волошин, определяющий танец как сакральный феномен и «громадный фактор социальной культуры» [3, с. 399], способный через ритмическую организацию преодолевать хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил. На связь танца с религиозной жизнью указывал Н.А. Бердяев [1, с. 195–198], отмечая глубочайший духовный смысл символики храмовых танцев, в которых выражались высшие образы и ценности.

Таким образом, танец в своих сакральных истоках был не просто системой движений, жестов и поз, но представлял таинство сотворения, преобразования, встречу с трансценденцией, перерождение, процесс сотворения нового через глубинные душевно-духовные переживания танцующего, «крик зародыша будущего порядка, прорывающийся сквозь зов „родимого хаоса“» [9, с. 14].

Идея творения мира в мифологическом наследии пронизывает все культуры Земли, доносит образ непознаваемой первопричины — хаоса, который древние греки не мыслили как неупорядоченность, беспорядок, но понимали как «несказуемое», из которого рождается мир. Во всех мировых космогониях существуют особые точки, моменты творения: разделение мира на части (мужскую и женскую, подводную и земную, светлую и темную), сотворение небесного свода и светил, рождение богов и др. Искусство призвано постоянно напоминать о священных основаниях мира и подводить зрителя к переживанию творения в его постоянном становлении.

Встречу с божественным зритель всегда чувствует и воспринимает, потому так притягательны сегодня древнейшие архаические танцы, не утратившие связь с культом, отражающим идею организации мирового порядка. К.П. Эстес описывает танец бабочки, исполняемый в Долине Памятников Великого Каньона, который столь далек от современного понимания танца, что на первый взгляд кажется, что он

разрушает все каноны красоты и эстетики, созданные цивилизацией. Тело бабочки старое и тучное, «ибо в одной груди она носит мир наземный, а в другой — подземный. Ее спина — круглая планета Земля со всеми ее растениями, зверьем и людьми. На плечах она носит рассвет и закат, в левом бедре — все сосны в мире, в правом — всех волчиц. В утробе у нее — все дети, которым предстоит родиться на свет» [19, с. 209]. Бабочка с огромным веером сразу разрушает пространство, отделяющее зрителя от сцены, разрушает табу прикосновения — она прикасается к любому: старику, женщине, ребенку, больному, мертвому. Эта привилегия дана ей самой планетой, природой, силой преобразования. Вопрос о форме и эстетике не стоит — на первый план выходят другие категории бытия: чувствует ли тело связь с сердцем, природой, душой, доступна ли ему радость.

Тело становится инструментом пластического языка, который формирует выразительные средства и представляет собой, по выражению Ф. Ницше, «функциональный орган души» [цит. по: 17, с. 80], одухотворяющий кинетику движений. Язык тела — это специфический язык, который наряду с вербальным языком можно исследовать с различных позиций и подходов [2]. В современном философском знании выделяется два основных подхода к исследованию природы языка: язык как средство и язык как субстанция, обладающая собственным бытием. В рамках первого подхода язык является некоторым вспомогательным средством, орудием, с помощью которого осуществляется мыслительный или деятельностный акт. В этой парадигме язык — средство описания, воздействия, коммуникации, особая сигнальная система, транслирующая информацию, используя коды языковой коммуникации. Язык рассматривается как система, симметричная неязыковому миру, — он отражает, описывает, выражает, удваивает этот мир [16, с. 36].

Во втором подходе феномен языка не сводится к проблемам коммуникативной связи и сигнальной системе. Язык самодостаточен, существует параллельно миру, диссимметричен ему, не отражает, а создает собственные художественно-образные формы. В исследованиях В. фон Гумбольдта язык определяется как «орган, образующий мысль», возникает он благодаря творческой силе и является не механическим набором звуков, но органическим, живым и целым произведением духа человеческого, в котором действуют творческие первосилы чело-

века, его глубинные возможности, существование и природу которых невозможно постичь, но нельзя и отрицать [4, с. 365]. Именно с этих методологических позиций продолжим исследование языка танца.

Сакральная симметрия античных танцев

В отличие от поэзии, танец — это язык как статично зафиксированных визуальных фигур (круг, спираль, линия), так и разворачивающихся во времени перемещений, изменений поз, порядка. Поэзия танца — о вещественная в пространстве узорная динамическая композиция. К ее анализу могут быть применимы те же методы, что и к анализу орнаментальных композиций в декоративном искусстве. Узор танца может быть связан с сакральными символами и заложенными в них смыслами. На этом основании можно (в качестве одного из методов) применить к пониманию языка танца теорию симметрии, что особенно важно, когда танец отсылает зрителя к символическому сакральному образу.

«Симметрию можно обнаружить почти везде, если знать, как ее искать. Многие народы с древнейших времен владели представлениями о симметрии в широком смысле — как эквиваленте уравновешенности гармонии. В геометрических орнаментах всех веков запечатлена неиссякаемая фантазия и изобретательность художников и мастеров, чье творчество было ограничено жесткими рамками, установленными неукоснительным следованием принципам симметрии. Трактующие несравненно шире идеи симметрии можно обнаружить в живописи, скульптуре, музыке, поэзии. Операции симметрии часто служат канонами, которым следуют балетные па: симметричные движения составляют основу танца. Во многих случаях именно язык симметрии оказывается особенно пригодным для обсуждения произведений изобразительного искусства, даже если последние отличаются отклонениями от симметрии или их создатели стремятся умышленно избежать симметрии» [18, с. 13].

Мифологическое творение порядка из хаоса постоянно воспроизводится, в том числе и в танцах, если они продолжают нести идею творения и причастность к мусическим искусствам.

Хореограф и теоретик танца эпохи Просвещения Жан Жорж Новерр в своих «Письмах о танце» (1760) отмечает, что симметрия

в искусстве не должна быть фанатичной: «Я спрошу у всех, кто не отделался от привычных предрассудков: найдут ли они симметрию в стаде, убегающем от смертоносных волчьих зубов, или у крестьян, бросающих свои дереvушки, дабы избежать жестокости преследующего их неприятеля? Конечно нет...» [12, с. 143]. Далее Новерр поясняет, что не призывает к беспорядку и неопрятности, но лишь выражает мысль о том, чтобы «правильность была в самой неправильности», поскольку «...искусство состоит в умении скрывать искусство» [12, с. 147].

Принципы симметрии, проявляясь повсеместно, объединяют обширный круг наук: биологию, математику, физику и др. — и, несомненно, могут быть привлечены и к исследованию танца с целью понять, как универсальное проявляется в уникальном. Обзор различных видов симметрии и приложение их к пространственно-временному танцевальному действию позволяет выделить, с одной стороны, узоры, нарисованные в пространстве или во времени, а с другой стороны — группы образующих их операций: перемещений, поворотов, прыжков [9, с. 57]. М. Сенешаль и Дж. Флэк на основе анализа различных видов симметрий утверждают, что «каждый узор, независимо от степени сложности, обладает своей группой симметрии» [18, с. 3].

Перенеся методы симметрии на анализ танца «Игры с быком», можно выделить самый опасный, ранее описанный в статье воздушный поворот — центральный элемент фрески Кносского дворца на острове Крит. Именно на Крите Гея прятала младенца Зевса, который в более поздних преданиях в образе быка похитил финикийскую царевну Европу, увезя ее на остров. На Крите обитал в Лабиринте Минотавр, рожденный женой критского царя Миноса Пасифаей от посланного Посейдоном быка и собиравший каждый год кровавую дань, пока Тесей не победил его, выбравшись из Лабиринта с помощью нити, дарованной ему Ариадной. Бык в мифах Древней Греции наделен не только мощью, дарованной самой природой, но особыми сакральными свойствами — власти, творения, преобразования страха смерти. Семиповоротный древний критский лабиринт Кносского дворца предполагает движение по монотраектории к центру. При этом тело, двигаясь по лабиринту, подчиняясь законам симметрии, совершает горизонтальные плоские повороты, которые происходят при изменении направления движения.



Ил. 2. Монета из Кносса.
1-е тысячелетие до н.э.
Британский Музей, Лондон

Изображения лабиринтов в храмах Древней Греции и на монетах символизировало ритмы осознанного получения опыта: сбор энергии (по солнечной дуге), когда активно работает сердце, и накопление информации при движении против солнца, когда активно работает мозг. Совершая танец с поворотами в храмовых лабиринтах, жрецы Древней Греции в символическом виде выражали путь обретения опыта души. Чудовище Минотавр, заключенное внутри Лабиринта, — символ препятствий и внутренних проблем, которые необходимо осознать и устранить на пути познания.

Кувырок (сальто) критского танцора, совершаемый на пределе возможностей, можно считать символом умирания-возрождения: движение по вертикали по сути является символом Возрождения в цикле «жизнь — смерть — жизнь». Вертикальное сальто — символ выхода из Лабиринта на новый уровень осознанности.

Совершая этот танец, исполнитель входит в трансцендентальное измерение, тело его становится инструментом — ключом, расшифровывающим смыслы мира, преобразование которого совершается в каждое мгновенье. Символика многооборотного вращения —

«многократно усиленный мотив основного элемента, его временная трансляция» [8, с. 58].

Танец в свете теории симметрии позволяет рассмотреть не только и не столько пространственно-временные перемещения или перестройки, но и «лежащие в основе каждой операции симметрии движения как имеющие символическое значение» [9, с. 58].

Выделение в танце какого-либо движения, сводимого, с одной стороны, к операции симметрии, а с другой стороны — к сакральным символам, позволяет говорить о возможности обнаружения священных смыслов, возможности прочесть танцевальный текст по составу его движений, проследив следы священного присутствия [9, с. 59]. Ритм и пластика сакрального танца трансформировали сознание и приобщали к духовному откровению.

Эпилог. Новые измерения танца — от традиции к современности

Современный мир — мир высоких технологий, узких специализаций и разобщенности — низвел танец до уровня продукта.

В современном мире философский дискурс телесности обрел новые форматы, выделив частные проявления: специфику телесных прикосновений, коммуникаций и их виртуальных вариантов [см.: 20]. Тело в понимании Ж.-Л. Нанси «опосредовано машинами, транспортными средствами, ксерокопиями, глазами, другими руками» [11, с. 79–80]. Эти реальности прикосновений являются утверждением текста телесности, находящегося на границе внешнего и внутреннего, трансцендентного и имманентного. Продолжая традицию М. Фуко, Ж.-Л. Нанси называет тело «органом формирования смысла» [11, с. 105].

В работах Д. Харауэй дается определение новому типу телесности как гибриду машины и живого организма — реальной виртуальности, которая предполагает самостоятельный выбор различных вариантов телесности вплоть до изменения своей гендерной характеристики, которую пользователь сети теперь вправе выбирать самостоятельно. Можно выделить четыре формации виртуального бытия тела [см.: 15]: тела-данные, созданные методами статистики и бюрократической регистрации; тела-сообщения, существующие в сфере электронной почты и интернет-чатов; тела-эмуляции, являющиеся нашими электронными копиями на двумерных экранах видеотелефонов или

компьютерных экранах, и тела-интерфейсы, созданные посредством виртуальной реальности, и по сути, представляющие новую телесность с помощью специального телекоммуникационного оборудования. Эта новая, виртуальная телесность представляет собой культуру перевоплощения, продлевая и специфически искажая биологические нормы и границы физического тела, нивелируя и ограничивая биологические особенности человека и низводя его до уровня искусственного существа, бытие которого связано с виртуальной средой.

Определяя себя с помощью «имени» (login) и «пароля» (password), пользователь обретает новый статус, растворяя тело в сети. Включенность тела в интерфейс способна заменить реальность физического мира. В настоящее время развивается виртуальный туризм, работают виртуальные музеи, виртуальные библиотеки и виртуальные танцполы.

Мы не можем игнорировать вызовы современности и рассматривать виртуальные миры как чужеродные человеку, поскольку они являются реализациями творческого замысла, опредмечивающими сугубо человеческие интенции. Однако поиск выхода из Лабиринта, возвращение танцу его сакральной сути, а телу — природной пластике — задача, решение которой насущно необходимо, в противном случае нам грозит встреча с Минотавром-Киборгом.

Список литературы:

- 1 Бердяев Н.А. О культуре // Антология культурологической мысли / Авт.-сост. С.П. Мамонтов, А.С. Мамонтов. М.: Изд-во РОУ, 1996. С. 195–198.
- 2 Васенина Е.В. Российский современный танец на московской сцене 1990–2000-х: поиск идентичности, желание перформативности // Художественная культура. 2019. № 2. С. 176–193. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00020>.
- 3 Волошин М.А. Лики творчества / Подгот. изд. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1988. 848 с.
- 4 Гумбольдт, фон В. Избранные труды по языкознанию / Пер. с нем под ред. и с предисл. Г.В. Рамишвили. М.: Прогресс, 1984. 397 с.
- 5 Ефремов И.А. На краю Ойкумены. СПб.: Азбука, 2017. 480 с.
- 6 Лосев А.Ф. Хаос и структура / Предисл. В.М. Лосевой, послесл. В.П. Троицкого. М.: Мысль, 1997. 831 с.
- 7 Луговая Е.К. Философия танца. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 128 с.
- 8 Лукиан Самосатский. Сочинения: В 2 т. / Под общ. ред. А.И. Зайцева. Т. 2. СПб.: Алетейя, 2001. 538 с. (Античная библиотека).
- 9 Маликов Е.В. Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики / Под ред. М.С. Кухта. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2012. 304 с.
- 10 Матвиенко К.Н. Телесное в современных социальных театральных практиках: проекты 2020-х годов // Художественная культура. 2023. № 4. С. 78–103. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-78-103>.
- 11 Нанси Ж.-Л. *Corpus* / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровской; пер. Е. Гальцовой, Е. Петровской. М.: Ад Маргинем, 1999. 256 с.
- 12 Новерр Ж.Ж. Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. 6-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2023. 384 с.
- 13 Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 10-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1973. 846 с.
- 14 Платон. Законы / Общ. ред. А.Ф. Лосева и др.; пер. с древнегреч. А.Н. Егунова и др. М.: Мысль, 1999. 831 с. (Классическая философская мысль).
- 15 Сколота З.Н. Эстетика «новой телесности» в виртуальном пространстве // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. № 6 (6). URL: <https://research-journal.org/archive/7-6-2012-november/estetika-novoj-telesnosti-v-virtualnom-prostranstve> (дата обращения 30.11.2023).
- 16 Смирнов С.А. Опыты по философской антропологии: Человек в пространстве культуры. Новосибирск: АО «Офсет», 1996. 183 с.
- 17 Трофимов Р.В., Климова И.А., Соловьев Н.А. Философия телесности в хореографии как культурно-смысловая парадигма // Наука. Искусство. Культура. 2023. Вып. 2 (38). С. 77–89.
- 18 Узоры симметрии / Под ред. М. Сенешаль, Дж. Флэка; пер. с англ. Ю.А. Данилова под ред. Н.В. Белова и Н.Н. Шефталя. М.: Мир, 1980. 271 с.
- 19 Эстес К.П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / Пер. с англ. Т. Науменко. М.: София, 2017. 448 с.
- 20 Zolli A. Pixel Culture // American Demographics. 2004. June.

References:

- 1 Berdyaev N.A. O kul'ture [About Culture]. *Antologiya kul'turologicheskoi mysli* [Anthology of Cultural Thought], comp. S.P. Mamontov, A.S. Mamontov. Moscow, Izd-vo ROU Publ., 1996, pp. 195–198. (In Russian)
- 2 Vasenina E.V. Rossiiskii sovremennii tanets na moskovskoi stsene 1990–2000-kh: poisk identichnosti, zhelanie performativnosti [Russian Modern Dance on the Moscow Stage of the 1990s–2000s: The Search for Identity, the Desire for Performativity]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 2, pp. 176–193. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00020>. (In Russian)
- 3 Voloshin M.A. *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity], text prep. V.A. Manuilov, V.P. Kucherenko, A.V. Lavrov. Leningrad, Nauka, Leningr. otd-nie Publ., 1988. 848 p. (In Russian)
- 4 Gumbol'dt, fon V. *Izbrannye trudy po yazykoznaniiyu* [Selected Works on Linguistics], transl. from German under ed., preface G.V. Ramishvili. Moscow, Progress Publ., 1984. 397 p. (In Russian)
- 5 Efremov I.A. *Na krayu Oikumeny* [On the Edge of the Ecumene]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2017. 480 p. (In Russian)
- 6 Losev A.F. *Khaos i struktura* [Chaos and Structure], preface V.M. Loseva, afterword V.P. Troitsky. Moscow, Mysl' Publ., 1997. 832 p. (In Russian)
- 7 Lugovaya E.K. *Filosofiya tantsa* [Dance's Philosophy]. St. Petersburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta Publ., 2008. 128 p. (In Russian)
- 8 Lukian Samosatskii. *Sochineniya: V 2 t.* [Works: In 2 vols.], ed. A.I. Zaitsev. Vol. 2. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2001. 538 p. (Antichnaya biblioteka [The Ancient Library Series]). (In Russian)
- 9 Malikov E.V. *Mif i tanets. Opyt zanimatel'noi germenevtiki* [Myth and Dance. The Experience of Entertaining Hermeneutics], ed. M.S. Kukhta. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2012. 304 p. (In Russian)
- 10 Matvienko K.N. Telesnoe v sovremennykh sotsial'nykh teatral'nykh praktikakh: proekty 2020-kh godov [The Corporeal in Contemporary Social Theatrical Practices: Projects of the 2020s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 78–103. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-78-103>. (In Russian)
- 11 Nansi J.-L. *Corpus*, comp., ed., intr. article E. Petrovskaya, transl. E. Galtzova, E. Petrovskaya. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 256 p. (In Russian)
- 12 Noverr J.J. *Pis'ma o tantse* [Letters about Dancing], transl. from French under ed. A.A. Gvozdev. 6th ed. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta Muzyki Publ., 2023. 384 p. (In Russian)
- 13 Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language], ed. N. Yu. Shvedova. 10th ed. Moscow, Sovetskaya ehntsiклоpediya Publ., 1973. 846 p. (In Russian)
- 14 Platon. *Zakony* [Laws], ed. A.F. Losev et al., transl. from Ancient Greek A.N. Egunov et al. Moscow, Mysl' Publ., 1999. 831 p. (Klassicheskaya filosofskaya mysli' [Classical Philosophical Thought Series]). (In Russian)
- 15 Skolota Z.N. Estetika 'novoi telesnosti' v virtual'nom prostranstve [Aesthetics of the "New Physicality" in the Virtual Space]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal*, 2012, no. 6 (6). Available at: <https://research-journal.org/archive/7-6-2012-november/estetika-novoj-telesnosti-v-virtualnom-prostranstve> (accessed 30.11.2023). (In Russian)

- 16 Smirnov S.A. *Opyty po filosofskoi antropologii: Chelovek v prostranstve kul'tury* [Experiments in Philosophical Anthropology: A Man in the Space of Culture]. Novosibirsk, AO "Ofset" Publ., 1996. 183 p. (In Russian)
- 17 Trofimov R.V., Klimova I.A., Solov'ev N.A. *Filosofiya telesnosti v khoreografii kak kul'turno-smyslovaya paradigma* [The Philosophy of Physicality in Choreography as a Cultural and Semantic Paradigm]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, 2023, issue 2 (38), pp. 77–89. (In Russian)
- 18 *Uzory simmetrii* [Patterns of Symmetry], eds. M. Seneshal, M. Flek, transl. from English under N.V. Belov, N.N. Sheftal. Moscow, Mir Publ., 1980. 271 p. (In Russian)
- 19 Estés C.P. *Begushchaya s volkami: Zhenskii arkhetyip v mifakh i skazaniyahh* [Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype], transl. from English T. Naumenko. Moscow, Sofiya Publ., 2017. 448 p. (In Russian)
- 20 Zolli A. Pixel Culture. *American Demographics*, 2004, June.

УДК 7.037.5; 77.044

ББК Щ163

Смирнова Елена Евгеньевна

Бакалавр искусствоведения, независимый исследователь, 195067,

Россия, Санкт-Петербург, ул. Бестужевская, 81, кв. 10

ORCID ID: 0009-0004-9108-8649

ResearcherID: JIU-7298-2023

e.e.smirnova@inbox.ru

Ключевые слова: Мартина Франк, документальная фотография, фантастическое, сюрреализм, художественная фотография, аналоговая фотография

Автор выражает благодарность своему научному руководителю Мартыновой Дарье Олеговне, кандидату искусствоведения, старшему преподавателю кафедры истории русского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета.

Смирнова Елена Евгеньевна

Фантастическое в фотопроектах Мартины Франк 1970–1990-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-164-185

Для цит.: Смирнова Е.Е. Фантастическое в фотопроектах Мартины Франк 1970–1990-х годов // Художественная культура. 2024. № 2. С. 164–185. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-164-185>.

For cit.: Smirnova E.E. The Elements of Fantasy in Martine Franck's Photography Projects of the 1970s-1990s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 164–185. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-164-185>. (In Russian)

Smirnova Elena E.

Bachelor (in Art History), Independent Researcher, 81–10 Bestuzhevskaya Str., St. Petersburg, 195067, Russia

ORCID ID: 0009-0004-9108-8649

ResearcherID: JIU-7298-2023

e.e.smirnova@inbox.ru

Keywords: Martine Franck, documentary photography, fantasy, surrealism, artistic photography, analog photography

The author wishes to express appreciation to her supervisor Daria Olegovna Martynova, PhD in Art History, Senior Lecturer of the Institute of History at the Saint Petersburg State University.

Smirnova Elena E.

The Elements of Fantasy in Martine Franck's Photography Projects of the 1970s-1990s

Аннотация. Цель настоящего исследования заключается в обнаружении в документальных фотоработах Мартины Франк элементов фантастического наряду с анализом полноты, намеренности и убедительности созданных образов иллюзорного бытия. Объектом исследования стали проекты, созданные М. Франк в 1970–1990-е годы.

Творческий метод Франк сформировался на базе искусствоведческого образования, под влиянием художественных явлений первой половины XX века, а также в процессе сотворчества с супругом, виднейшим деятелем фотодокументалистики, сооснователем и идеологом агентства «Магнум», Анри Картье-Брессоном. Тематический репертуар фотохудожницы чрезвычайно разнообразен, что обеспечивает достаточный массив изображений для выявления закономерностей в контексте заявленной темы преимущественно с помощью метода компаративного анализа. Иных исследований, связанных с поиском фантастического в творчестве Франк, обнаружено не было.

Результатом рассмотрения фотографий Франк стала систематизация черт фантастического в ее документальных фотопроектах, сопровождающаяся анализом образного языка мастера, а также избранных технических решений.

Abstract. The purpose of this study is to discover the elements of fantasy in Martine Franck's documentary photographs, as well as to analyse the completeness, intentionality, and persuasiveness of the created images of illusory existence. The object of the study is the projects of Martine Franck created in the 1970s-1990s.

What contributed to Franck's creative method was education in art history, the artistic phenomena of the first half of the 20th century, and collaboration with her husband, a prominent figure in documentary photography, co-founder and ideologist of Magnum Photos, Henri Cartier-Bresson. Franck's thematic repertoire is extremely diverse, which provides a sufficient array of images to identify patterns within the stated research topic using mainly the method of comparative analysis. No other studies on the search for the elements of fantasy in Franck's work have been found.

The examination of Franck's photographs has allowed systematizing the elements of fantasy in her documentary photography projects and analysing the master's figurative language and selected technical solutions.

Введение

Постоянное соприкосновение фотографии с темой фантастического подтверждается возникновением специфических понятий: от «природной магии» [1, с. 27] Уильяма Тальбота в середине XIX века до «образа Иного» [4, с. 123] Екатерины Васильевой или свойства «галлюцинаторной документальности» [10, с. 157] Елены Петровской в современном фотографическом дискурсе.

Интерес к фотографии как к носителю свойств ирреального выражался, например, в разработке искусственных методов «фабрикации образов сверхъестественного» [8, с. 172] мастерами сюрреализма. Период интенсивных поисков фотографов, разделяющих идеалы сюрреализма, приходится на 1920–1930-е годы. Один из ведущих мастеров направления Ман Рэй имел в своем фотографическом арсенале разнообразные техники, применяемые исключительно в рамках работы с постановочной фотографией: от достаточно пространственных к тому времени фотомонтажа и мультиэкспозиции до изобретенной им рейографии.

Сюзан Сонтаг подчеркивала, что в процессе применения манипуляций и постановки сюрреалисты упускали из внимания тот факт, что сама «фотография по своей природе сюрреальна» [12, с. 73]. Этим объясняется то, что смысловые и визуальные черты фантастического возникали в фотографии и вне каких-либо хронологических рамок или задачи воспроизведения образов сверхъестественного. Так, Эжен Атже уже в 1890-е годы создал документальные фотографии парижских улиц, которые, по мнению автора эссе «Краткая история фотографии» Вальтера Беньямина, стали «предвосхищением сюрреалистической фотографии» [2, с. 48].

Заметное влияние на творчество фотографов второй половины XX века оказала деятельность Анри Картье-Брессона, одного из ведущих фотодокументалистов эпохи и сооснователя агентства «Магnum». Его фотографии, в особенности ранние работы первой половины 1930-х годов, нередко рассматриваются исследователями в ключе их отдаленности от догм фотодокументалистики. Питер Галасси (P. Galassi, 1987) проводит между сюрреалистическим творчеством и работами Картье-Брессона аналогии, основанные на возможности обнаружения «множества непреднамеренных, непредсказуемых значений» [19, р. 33]

в его фотографиях сцен повседневности. Известно также о противопоставлении подходу Картье-Брессона мнения другого сооснователя агентства «Магnum» Роберта Капы, который «всегда подчеркивал, что является журналистом, и побуждал других сотрудников, в первую очередь Анри Картье-Брессона, делать то же самое» [18, р. 46], предостерегая последнего от репутации художника-сюрреалиста.

Мартина Франк (1938–2012) являлась членом агентства «Магnum» с 1980 года. Ее метод формировался, среди прочего, на базе совместного творчества с супругом, Анри Картье-Брессоном, а деятельность сосредотачивалась на документальной, журналистской по своей сути, фотографии. По этой причине исследование образов фантастического обретает форму поиска отдельных черт иллюзорного бытия в ее фотографиях. Ценность их обнаружения возрастает благодаря непостановочному характеру фоторабот.

Обосновать возможность обретения указанных свойств реалистической фотографией можно обратившись, например, к изобразительной теории Рудольфа Арнхейма (R. Arnheim, 1974), согласно которой человеческое зрение — «не просто механическая запись сенсорных впечатлений; напротив, это творческое понимание реальности» [17, р. 449]. Кроме того, к моменту начала сотрудничества Мартины Франк с агентством «Магnum» журналистские фотографии обрели самостоятельную роль, становясь зачастую независимыми от текстов статей визуальными высказываниями. Переставая быть лишь иллюстрациями, фотографии оказались «не просто наравне с текстами, они постепенно вытесняли их» [18, р. 45–46].

Образы фантастического рассредоточены во всем тематическом репертуаре Франк. Исследование затрагивает уличную и театральную съемку, ландшафтные и портретные изображения. Категоризировать направления поисков предлагается по двум основным признакам: по смысловому содержанию фотографий и по отдельным техническим решениям.

Карнавальная и театральная съемка

Можно говорить об устойчивом интересе Мартины Франк к работе с костюмированными образами. Это подтверждается, например, многочисленными съемками карнавалов. На 1970-е годы приходится пик

фотографического интереса Мартины Франк к съемкам костюмированных шествий в странах Европы: в Бельгии, Швейцарии, Германии, Англии, Франции. Карнавал, как любое театрализованное действие, априорно представляется убедительным средством репрезентации образов фантастического. Однако степень этой убедительности может варьироваться. Так, несмотря на пребывание персонажей в обыденном городском антураже, некоторые кадры не имеют явных отсылок к современной эпохе и индустриализированным пространствам.

Кадры, обладающие в дополнение к этому чертой деперсонализации личностей, становятся не только вневременными, но и ирреалистичными. В кадр с костюмированным шествием, сделанный Мартиной Франк во Франции в 1977 году, эту черту приносят маски на лицах большинства персонажей. Естественность их поз, наличие динамики и вектора движения, как и отсутствие элементов, вынуждающих сознание зрителя покинуть поле фантастических образов этого кадра, обеспечивают достаточную полноту эффекта погружения.

Мотивы масок, манекенов, соединения живого и неодушевленного начала нередко встречаются в творчестве сюрреалистов. Подобные элементы применялись ими в их попытках воспроизведения образов человеческого подсознательного. Примером могут служить визуальные опыты Ханса Беллмера с созданными им куклами [8, с. 185]. В творческом арсенале мастеров сюрреалистической живописи также присутствовали различные методы обезличивания персонажей. Например, женщины на всех полотнах Поля Дельво имеют одно и то же лицо [15, с. 146]. Рене Магритт, в свою очередь, задействовал драпировки лиц тканью и размещение на первом плане изображения неодушевленных предметов, скрывающих лица персонажей. Все эти средства вполне убедительно переводили изображение в область образов, происходящих из мира видений, снов.

В некоторых своих карнавальном снимках Мартина Франк допустила попадание в кадр элементов современной реальности. Елена Петровская, исследуя образы фантастического в фотографии, рассматривая семиотическую теорию Жана Бодриера с его системой симулякров, отмечает роль обманок в живописи [10, с. 164]. В продолжение темы карнавальном съемок Франк можно выделить те кадры, где иллюзорность образов оказывается нарушена, но не разрушена полностью. На кадрах, сделанных в Базеле и в Лиму, обнаруживаются



Ил. 1. Мартина Франк. Городской карнавал (по другой версии: труппа театра Дю Солей). Франция. 1977. Источник: Magnum Photos

отдельные детали современного быта: водосточные трубы, предметы одежды прохожих дальнего плана, фрагменты неоновых вывесок. Эти элементы реального мира вмешиваются в художественное повествование. Именно они выполняют здесь роль подобных обманок, разрушая эффект мистификации.

Совершенно иными представляются прямые портреты детей в фантазийных образах. Ребенок, будучи наряженным в карнавальном костюме, в буквальном смысле пребывает одновременно в «двух измерениях»: в мире его реального окружения и мире фантазии. Специфика одеяний вполне гармонично вписывается в тему богатства внутреннего мира ребенка, однако автор будто подчеркивает контраст между сказочным образом и бытовой стороной реальности.

На одной из фотографий девочка в костюме русалки сидит на небольшом столике в современном автору интерьере. На соседнем столе находится несколько заполненных пепельниц. При знакомстве с текстовым пояснением миф разрушается еще стремительнее. Костюм русалки для карнавала в рабочем клубе является лишь отсылкой к рыбацкому прошлому английской приморской деревни Скиннингроув.



Ил. 2. Мартина Франк. Карнавал в рабочем клубе. Скиннингроув, Англия. 1978. Источник: Magnum Photos

Факт деиррационализации фантазийных образов детей на подобных снимках их окружением является показательным: на первый план фотограф выводит визуальный конфликт образа фольклорного персонажа с окружением, исполненным элементов повседневного быта.

Театральная съемка также представляется одной из вариаций рассмотренных карнавалных съемок. Однако факторами разрушения иллюзии в ней становится нарочитость жестов и мимики актеров, акцентированное внимание на сценографии, костюмах и гриме. Постановочные театральные сцены таким образом обнаруживают меньшую убедительность в демонстрации образов фантастического и не создают полноценного эффекта переноса в иное пространство и время.

Тема ритуалов и верований

Будто в продолжение карнавалной и театральной тем Мартина Франк обнаруживает иной, более естественный вариант проработки костюмированных образов. Фотограф запечатлевает ситуации облачения людей в традиционные одеяния в рамках исполнения религиозных ритуалов.

Снимок празднования Вербного воскресенья в румынском Марамуреше — групповой портрет детей и женщин в национальных костюмах, собравшихся у стен деревянного здания церкви. Говоря о сложностях восприятия фотографии как априорно истинного изображения, исследователь Екатерина Васильева подчеркивает, что «фотографический хронос не соответствует реальному времени, так же как изображение не равно объекту» [4, с. 143]. Фотограф воплощает эту идею буквально, прибегая при этом к документальной фиксации. Нельзя не отметить, что основным акцентом кадра стал сосредоточенный взгляд девочки, размещенной на первом плане с небольшим смещением от центральной оси кадра. Такой подход оказывается способен воспроизвести сцену истинного фольклорного сюжета во всей полноте и натуралистичности без прибегания к искусственной фабрикации образов, а также полностью вписывается в концепцию документальной непостановочной фотографии.

Ключевым элементом повествования в фотодокументалистике традиционно является человек. Например, Анри Картье-Брессон

отступал от присутствия в кадре человека в единичных случаях, не считая съемки природных ландшафтов. Благодаря этому присутствие в кадре лишь неодушевленного образа той или иной сущности неизбежно выполняло роль замещенного человеческого образа, главного героя, персонажа. В исполнении Картье-Брессона это мог быть, в частности, манекен в витрине. Такой подход вполне вписывается и в сюрреалистическую концепцию взаимосвязей между живым и неодушевленным.

Мартина Франк многократно фиксировала в качестве подобных результатов подмены образа объекты культа, как, например, скульптуры божеств в странах Азии, создавая как бы их портреты в имеющемся земном облики и окружении, предлагая своеобразную творческую эманацию божественного начала.

Один из таких кадров был сделан в храмовом саду Санзен-ин в Киото в 1978 году. Фотография, оставаясь документальной, не содержит человеческих персонажей, однако композиционное решение, характер освещения, а также эмоциональная окраска на лице миниатюрной скульптуры божества Дзидзо превращают это скульптурное изображение объекта культа в единственного и самостоятельного персонажа снимка.

Фотографии посетителей музеев и экспонатов

Буквальное присутствие в кадре образов из иной реальности достижимо в нередком для Мартины Франк мотиве, демонстрирующем посетителей музеев в процессе созерцания экспонатов. В зависимости от ракурса, характера воспроизводимого произведения искусства, возрастной категории и эмоции его наблюдателя, фотограф формирует различные по смыслу визуальные сообщения. Их ведущими темами становятся: порталность (картина являет собой другой мир, находящийся физически в шаге от наблюдателя, а ментально — в его сознании), противопоставление персонажей воспроизводимого произведения зрителю. Так, Анри Картье-Брессон, оставаясь на среднеплановой фотографии Мартины Франк посетителем музея, оказывается буквально внедрен в ряд персонажей полотна Франциско Гойи «Паломничество в Сан-Исидро» (1819–1823).

Ил. 3. Мартина Франк.
У картины В.В. Васнецова
«Иван Царевич на сером
волке». Третьяковская
галерея, Москва, СССР. 1972.
Источник: Magnum Photos



Главный персонаж одной из наиболее известных фотографий Франк — московская школьница, увлеченная изучением картины Виктора Васнецова «Иван-царевич на сером волке» (1889). Наибольшая часть площади кадра отдана фотографом живописному произведению. Мартиной Франк выбран сказочный сюжет как вызывающий наибольший отклик в детском сознании. Очевидно намеренное акцентирование автором погруженного интереса девочки. Большое внимание уделено здесь и теме естественного детского любопытства, вступления в прямое взаимодействие с окружающим предметным миром.

Множественность возможных смысловых интерпретаций взаимодействия посетителей музеев и художественных произведений на документальных фотографиях можно рассматривать как предпосылку

к зарождению некоторых форм современного построения цифрового музейного пространства. Указанная аналогия обосновывается, в частности, суждением о том, что «в цифровой музейной среде жизнь произведения искусства характеризуется многообразием форм его репрезентации» [14, с. 604].

Геометризация пространства

Переходя к конкретным техническим приемам, позволяющим достичь эффекта присутствия магического в фотографиях Мартины Франк, важно отметить ее работу с контрастными перепадами света и тени. Именно характер освещения, специфический ракурс и геометрический строй окружения, обеспечивающие в совокупности строгую графичность, становятся основным критерием сложения итогового снимка. Историк фотографии Наоми Розенблум (N. Rosenblum, 1997), отмечая «угловатые формы, отрывистые тональные контрасты и пространственно изолированные фигуры» [24, р. 554], указывала на эффект дегуманизации в социальном плане, поскольку проект в целом посвящен видам отдыха среднего класса во Франции. Однако здесь впору говорить и о буквальной дегуманизации. Сам же акт послышной сепарации объектов друг от друга можно воспринять как средство приближения кадра по принципу компоновки к коллажу, ставшему «одним из главных приемов художников-сюрреалистов, которые создавали как настоящие коллажи из вырезок, так и применяли его принцип в графике и живописи» [16]. Картье-Брессон также нередко прибегал к использованию «сильных контрастов, геометрической симметрии» [22, р. 39] для достижения необходимых визуальных свойств фотоизображения. Однако в его случае максимальная рассогласованность условных слоев изображения достигалась при работе с тенями и архитектурными формами. Франк, напротив, обеспечивала глубокие контрасты между всеми объектами съемки, создавая убедительную имитацию «обращения к предметной среде, в которой трудно установить внутреннюю связность» [6, с. 45], и тем самым формируя у зрителя эффект пребывания на границе реального и фантастического.

Мартина Франк в период изучения истории искусств специализировалась на кубизме в скульптуре [21, р. 279]. Этот факт позволяет

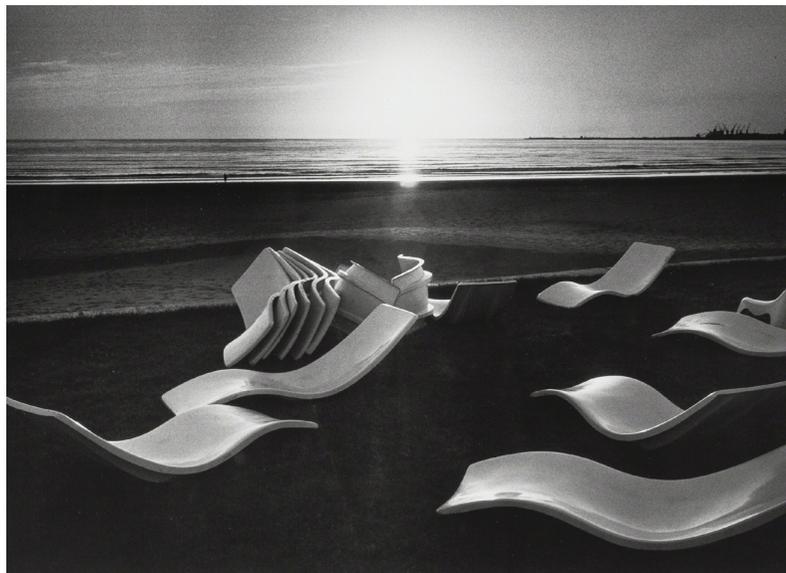


Ил. 4. Мартина Франк. Большая арка Дефанс. Париж, Франция. 1989. Источник: Magnum Photos

провести некоторые аналогии между ее фотографиями упомянутого типа и творчеством американских художников-прецизионистов или работами Джорджии О'Кифф, которая стремилась к «сведению объемов к их геометрической сущности, четким формам с резкими контурами», к наделению «монументальностью самых обыкновенных сюжетов» [11, с. 34].

Повторность

Говоря о повторах как приеме в фотографии, Сюзен Сонгаг проводила аналогию со стихотворными формами У. Уитмена, наделенными функционалом мантр, служащих цели «погружения читателя в новое состояние бытия» [12, с. 48]. В исполнении Мартины Франк и других



Ил. 5. Мартина Франк. Марокко. 1976. Источник: Magnum Photos

фотодокументалистов орнаментальное заполнение пространства кадра идентичными элементами — один из действенных приемов ирреализации пространства, обеспечивающих эффект фантастического пейзажа.

«Многократное дублирование идентичных предметов» [13, с. 169] неизбежно порождает ассоциации с искусственно созданным узором, что придает изображению характер особенной визуальной конструкции. Фотоработы Франк с природными ландшафтами Марокко и французского Прованса словно подтверждают слова деятеля немецкого Баухауса Ласло Мохой-Надя из его трактата «Живопись или фотография» о «повторности как приеме членения времени и пространства» [9, с. 56]. В соответствии с обозначенными им идеями течения, получившего название «новое видение», ведущую роль в фотографии обрело производимое снимком визуальное впечатление.

Можно отметить ведущую и обезличивающую персонажей роль формы и в одном из наиболее узнаваемых кадров Франк, сделанном в детской библиотеке в Клараре. Спиралевидная лестница с опирающимися на ее перила юными посетителями словно диктует взгляду

зрителя единственно верное направление движения: в глубину кадра, в центр этой спирали, исполненной детских лиц. Примечательно, что акцент на специфике архитектурных форм был продиктован в первую очередь редакционным заданием, которое заключалось в создании визуального эссе о новой библиотеке, сосредоточенного вокруг особенностей «дизайна и использования пространства детьми» [25, р. 696].

Расфокусировка

Один из способов фиксации на пленке эффекта полного или фрагментарного размытия изображения заключается в сознательном увеличении времени экспонирования. Благодаря этому приему фотография, среди прочего, «научилась изображать... движение, причем делать это не менее экспрессивно, чем живопись» [7, с. 142]. Нечеткость объекта может быть понята в визуальной практике и как самое буквальное воплощение ирреальности, как след ауры из фотографической теории Вальтера Беньямина [2, с. 45], как очевидный символ ускользающей действительности: «фотохудожник может сознательно использовать прием размытия отпечатка, чтобы внести в свою работу настроение» [5, с. 50].

На снимке Франк 1980 года, сделанном на пляже в Индии, очевиден композиционный акцент на позе ребенка в прыжке. Однако нельзя сказать, что он выделен тонально или с точки зрения резкости очертаний. Напротив, все объекты расфокусированы и достаточно сильно затемнены. Вероятна случайная или намеренная ситуация необеспечения полной неподвижности камеры в руках фотографа, породившая аберрацию расфокусировки. Результатом стало идентичное восприятие взглядом зрителя всех элементов кадра, включая детскую фигурку.

В противоположность этому, кадр с юным монахом и его наставником демонстрирует эффект свечения и движения игрушки в руках мальчика, возникший в результате, очевидно, намеренного увеличения времени экспонирования. Такое прочтение выглядит уместным в сочетании с сакральной и, в отдельных прочтениях, мистической сутью самих монахов Тулку, связанной с просветлением и перерождением.

Отражения и блики

Другой технический прием в исполнении Мартины Франк — это работа в кадре с отражениями, которые способны выполнять функцию дополнительного слоя изображения, создавая эффект двойной экспозиции. Блики на прозрачной отражающей поверхности также могут внедриться в визуальное повествование, дополнить его эффектом туманности, незавершенности, синтеза с иными сюжетами.

В кадре, сделанном Франк в Бомбее в 1980 году, присутствуют легкие световые аберрации, затрагивающие главным образом область размещения основного персонажа кадра. Ребенка окружает множество рассогласованных предметов самых разнообразных форм. При этом направление его взгляда визуальное согласовано с протяженными бликами отражения, что в совокупности создает зримый световой поток. Таким образом, у зрителя складывается устойчивое ощущение «сочетания правды и магии» [1, с. 23], пребывания персонажа документального кадра в некоем абстрактном иллюзорном пространстве. Проводя аналогии с творчеством сюрреалистов, можно отметить, что многие мастера, включая Флоренс-Анри и Дору Маар, «тяготели к собственной артикуляции фрагментарности, также часто используя зеркальный объект и метафору» [23, р. 60].

Примечательно, что позже, в 2003 году, при создании снимка актрисы Ребекки Хорн, этот прием представился Франк допустимым и в применении в персонифицированной съемке. Здесь он выступил как способ обогащения визуального поля изображения и портретного образа, что можно считать новаторством в творчестве мастера.

Заключение

В результате, основываясь на анализе образного языка Мартины Франк и избранных технических решений, можно говорить о возможности систематизации черт фантастического, обнаруженных в ее документальных фотопроектах.

Среди визуальных средств достижения эффекта присутствия фантастического в фотографиях мастера выделим использование костюмированных образов, прием деперсонализации личности посредством масок на лицах или многократного дублирования, под-

мену образа человека неодушевленной копией, явное сопоставление в кадре «двух миров»: иллюзорного и действительного. Показателен также факт деиррационализации фантазийных образов детей в карнавальных костюмах их обыденным окружением.

Той же цели отвечают некоторые технические приемы в исполнении Франк. Среди них геометризация пространства, ритмичные последовательности и орнаменты как визуальная форма демонстрации повторяющихся элементов, частичная или полная расфокусировка, а также отражения и блики, создающие эффект многократной экспозиции.

Список литературы:

- 1 Аверьянова О.Н., Робертс Р., Хобсон Г. Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2018. 228 с.
- 2 Беньямин В. Краткая история фотографии / Пер. С.А. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. 128 с.
- 3 Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Пер. с фр. А. Качалова. М.: Постум, 2015. 240 с.
- 4 Васильева Е.В. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 312 с. (Очерки визуальности).
- 5 Кондратьев Е.А. Фотография в «объективе» философии // Художественная культура. 2018. № 1. С. 46–63.
- 6 Кондратьев Е.А. Punctum и реинтерпретация в фотографии // Художественная культура. 2021. № 2. С. 38–59. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-2-38-59>.
- 7 Лапин А.И. Фотография как...: Учебное пособие. М.: Издательство Московского университета, 2003. 296 с.
- 8 Левашов В. Лекции по истории фотографии. М.: Treemedia, 2019. 532 с.
- 9 Моголи-Наги Л. Живопись или фотография / Пер. с нем. А.Н. Телешева. М.: Акционерное издательское общество «Огонек», 1929. 88 с.
- 10 Петровская Е. Антифотография 2. М.: Три квадрата, 2015. 184 с. (Artes & media).
- 11 Роз Б. Американская живопись XX века / Пер. с франц. Ж. Петивера. Париж: Bookking International, 1995. 175 с.
- 12 Сонтаг С. О фотографии / Пер. В.П. Голышев. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. 272 с.
- 13 Шик И.А. «Московский сюр» Михаила Дашевского // Художественная культура. 2023. № 4. С. 152–181. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-152-181>.
- 14 Эвальд В.Д. Произведение искусства в цифровом музейном пространстве // Художественная культура. 2020. № 4. С. 600–621. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00087>.
- 15 Энциклопедический словарь сюрреализма / Отв. ред. Т.В. Балашова, Е.Д. Гальцева. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 584 с.
- 16 Юргенева А.Л. Документальный сюрреализм // Rara Avis. 07.09.2015. URL: https://rara-rara.ru/menu-texts/Dokumentalnii_surrealism (дата обращения 18.02.2024).
- 17 Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley: University of California Press, 1974. 508 p.
- 18 Bouveresse C. Magnum Distissions, 1947–1960: Photographers' Emancipation and Concessions // Photography and Culture. 2020. Vol. 14. Issue 1. P. 39–50. <https://doi.org/10.1080/17514517.2020.1815967>.
- 19 Galassi P. Henri Cartier-Bresson: The Early Work. New York: Museum of Modern Art, 1987. 152 p.
- 20 Jokeit H., Blochwitz D. Neuro-aesthetics and the Iconography in Photography // PsyCh Journal. 2020. Vol. 9. Issue 4. P. 444–457. <https://doi.org/10.1002/pchj.379>.
- 21 Martine Franck / Foreword by A. Sire. Paris: Editions Xavier Barral, 2018. 328 p.
- 22 Mittal P. Henri Cartier-Bresson in India: Euro-Centric Photojournalism // International Journal of Multidisciplinary Educational Research. 2021. Vol. 10. Issue 5 (4). P. 39–45. URL: [http://s3-ap-southeast-1.amazonaws.com/ijmer/pdf/volume10/volume10-issue5\(1\)/100.pdf](http://s3-ap-southeast-1.amazonaws.com/ijmer/pdf/volume10/volume10-issue5(1)/100.pdf) (дата обращения 18.02.2024).
- 23 O'Riley A.F. The Cutting Mirror of Surrealist Photography: Thesis for Dissertation for the Degree of Master of Arts in Art History. The University of Auckland, 2022. 115 p.
- 24 Rosenblum N. A World History of Photography. New York: Abbeville Press, 1997. 696 p.
- 25 Spencer-Bennett K., Grosvenor I. On Silent Feet: The Library and the Child // Oxford Review of Education. 2021. Vol. 47. Issue 5. P. 696–717. <https://doi.org/10.1080/03054985.2021.1941835>.

References:

- 1 Averyanova O.N., Roberts R., Hobson G. *Uilyam Genri Foks Tal'bot. U istokov fotografii* [William Henry Fox Talbot. At the Origins of Photography]. Moscow, GMLI im. A.S. Pushkina Publ., 2018. 228 p. (In Russian)
- 2 Benjamin W. *Kratkaya istoriya fotografii* [A Short History of Photography], transl. S.A. Romashko. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2022. 128 p. (In Russian)
- 3 Baudrillard J. *Simulyakry i simulyatsii* [Simulacra and Simulations], transl. from French A. Kachalov. Moscow, Postum Publ., 2015. 240 p. (In Russian)
- 4 Vasil'eva E.V. *Fotografiya i vnelogicheskaya forma* [Photography and Non-logical Form]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 312 p. (Ocherki vizual'nosti [Series "Essays on Visuality"]). (In Russian)
- 5 Kondrat'ev E.A. *Fotografiya v "ob'ektive" filosofii* [Photography in the "Lens" of Philosophy]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Arts & Culture Studies], 2018, no. 1, pp. 46–63. (In Russian)
- 6 Kondrat'ev E.A. *Punctum i reinterpretatsiya v fotografii* [Punctum and Reinterpretation in Photography]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Arts & Culture Studies], 2021, no. 2, pp. 38–59. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-2-38-59>. (In Russian)
- 7 Lapin A.I. *Fotografiya kak...: Uchebnoe posobie* [Photography as...: Study Guide]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 2003. 296 p. (In Russian)
- 8 Levashov V. *Lektsii po istorii fotografii* [Lectures on the History of Photography]. Moscow, Treemediya Publ., 2019. 532 p. (In Russian)
- 9 Mogoli-Nagi L. *Zhivopis' ili fotografiya* [Painting or Photography], transl. from German A.N. Teleshev. Moscow, Aktsionernoe izdatel'skoe obshchestvo "Ogonek" Publ., 1929. 88 p. (In Russian)
- 10 Petrovskaya E. *Antifotografiya 2* [Antiphotography 2]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2015. 184 p. (Artes & media [Series "Artes & media"]). (In Russian)
- 11 Roz B. *Amerikanskaya zhivopis' XX veka* [American Painting of the 20th Century], transl. from French J. Petiver. Paris, Booking International Publ., 1995. 175 p. (In Russian)
- 12 Sontag S. *O fotografii* [On Photography], transl. V.P. Golyshev. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2022. 272 p. (In Russian)
- 13 Shik A.I. "Moskovskii syur" Mikhaila Dashevskogo ["Moscow Surrealism" by Mikhail Dashevsky]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Arts & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 152–181. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-152-181>. (In Russian)
- 14 Evallyo V.D. *Proizvedenie iskusstva v tsifrovom muzeinomu prostranstve* [A Work of Art in a Digital Museum]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Arts & Culture Studies], 2020, no. 4, pp. 600–621. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00087>. (In Russian)
- 15 *Ehntsiklopedicheskiy slovar' syurrealizma* [Encyclopedic Dictionary of Surrealism], eds. T.V. Balashova, E.D. Galtseva. Moscow, IMLI RAN Publ., 2007. 584 p. (In Russian)
- 16 Yurgeneva A.L. *Dokumental'nyi syurrealizm* [Documentary Surrealism]. *Rara Avis*, 07.09.2015. Available at: https://rara-rara.ru/menu-texts/Dokumentalniy_syurrealizm (accessed 18.02.2024). (In Russian)
- 17 Arnhem R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, University of California Press, 1974. 508 p.
- 18 Bouveresse C. *Magnum Distributions, 1947–1960: Photographers' Emancipation and Concessions*. *Photography and Culture*, 2020, vol. 14, issue 1, pp. 39–50. <https://doi.org/10.1080/17514517.2020.1815967>.
- 19 Galassi P. *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*. New York, Museum of Modern Art, 1987. 152 p.
- 20 Jokeit H., Blochwitz D. *Neuro-aesthetics and the Iconography in Photography*. *PsyCh Journal*, 2020, vol. 9, issue 4, pp. 444–457. <https://doi.org/10.1002/pchj.379>.
- 21 *Martine Franck*, foreword A. Sire. Paris, Éditions Xavier Barral, 2018. 328 p.
- 22 Mittal P. *Henri Cartier-Bresson in India: Euro-Centric Photojournalism*. *International Journal of Multidisciplinary Educational Research*, 2021, vol. 10, issue 5 (4), pp. 39–45. Available at: [http://s3-ap-southeast-1.amazonaws.com/ijmer/pdf/volume10/volume10-issue5\(1\)/100.pdf](http://s3-ap-southeast-1.amazonaws.com/ijmer/pdf/volume10/volume10-issue5(1)/100.pdf) (accessed 09.01.2024).
- 23 O'Riley A.F. *The Cutting Mirror of Surrealist Photography: Thesis for Dissertation for the Degree of Master of Arts in Art History*. The University of Auckland, 2022. 115 p.
- 24 Rosenblum N. *A World History of Photography*. New York, Abbeville Press, 1997. 696 p.
- 25 Spencer-Bennett K., Grosvenor I. *On Silent Feet: The Library and the Child*. *Oxford Review of Education*, 2021, vol. 47, issue 5, pp. 696–717. <https://doi.org/10.1080/03054985.2021.1941835>.

УДК 78.067; 78.072.3

ББК 85.313(3)

Купец Любовь Абрамовна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки,
Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова,
185031, Россия, Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

ORCID ID: 0000-0003-3344-2318

ResearcherID: KEH-6983-2024

Scopus Author ID: 57201721647

lkupets@yandex.ru

Ключевые слова: история советской музыки, песня, С. Прокофьев,
Д. Шостакович, М. Блантер, публичная история, сайт Arzamas, культурный
ресайклинг

Купец Любовь Абрамовна

Музыка советской эпохи как часть публичной истории (по материалам сайта Arzamas)



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-186-219

Для цит.: Купец Л.А. Музыка советской эпохи как часть публичной
истории (по материалам сайта Arzamas) // Художественная культура.
2024. № 2. С. 186–219. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-186-219>.

For cit.: Kupets L.A. Music of the Soviet Era as Public History
(Based on Materials of the Arzamas Website). *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 186–219.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-186-219>. (In Russian)

Kupets Lyubov A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Music History Department,
Glazunov Petrozavodsk State Conservatoire, 16 Leningradskaya Str.,

Petrozavodsk, 185031, Russia

ORCID ID: 0000-0003-3344-2318

ResearcherID: KEH-6983-2024

Scopus Author ID: 57201721647

lkupets@yandex.ru

Keywords: history of Soviet music, song, Sergei Prokofiev, Dmitri
Shostakovich, Matvei Blanter, public history, the Arzamas website, cultural
recycling

Kupets Lyubov A.

Music of the Soviet Era as Public History (Based on Materials of
the Arzamas Website)

Аннотация. Статья посвящена феномену советской музыки, представленному в русскоязычном просветительском проекте Arzamas 2015–2023 годов. Размещенные в публичном поле интернета, материалы этого сайта полностью вписываются в междисциплинарный дискурс публичной истории — нового гуманитарного направления, имеющего неоднозначную атрибуцию. В статье выделен и проанализирован с позиций культурного ресайклинга массив материалов, функционировавших в советский период и представленный на сайте Arzamas: от народных и советских массовых песен, цыганского и классического романса (в том числе в кинематографе) — до джаза, симфонии, балета и брейк-данса. В статье прослеживается, как авторы разных по жанру материалов интерпретируют отобранные ими произведения и историко-культурный профиль их создателей с позиций и в стилистике постмодерна. Особое внимание уделяется принципам формирования сайтом музыкальной картины мира советского периода для современной аудитории, по статистике — преимущественно поколения миллениалов, а с учетом «Детской комнаты Arzamas» и последующих двух поколений — Z и альфа. Делается вывод, что под советской музыкой Arzamas подразумевает сочинения, написанные с 1920-х по конец 1960-х (начало 1970-х) годов и звучащие в разных слушательских стратах. Ведущим жанром оказывается песня в различных модификациях, а сама советская музыка (неакадемическая в основном) трактуется как неотъемлемая часть истории страны, эмоционально точно отражающая политические и культурные изменения. В такой версии академическая музыка становится периферийным явлением: выделены только два композитора — С. Прокофьев и Д. Шостакович, которые показаны как жертвы советской системы.

Abstract. This article is devoted to the phenomenon of Soviet music as presented in the Russian-language educational project Arzamas (2015–2023). Posted in the public domain of the Internet, the materials on the Arzamas website fully fit into the interdisciplinary discourse of public history. In this article, the author selects and from the perspective of cultural recycling analyses an array of materials of the Soviet period presented on the website: from folk and Soviet mass songs, gypsy and classical romance (including romance in cinema) to jazz, symphony, ballet, and break dance. The article traces how the authors of different genre materials interpret selected works and the historical and cultural profiles of their creators from the point of view of postmodernity. Special attention is paid to the principles according to which the website forms a musical image of the Soviet period for the modern audience (which statistically consists of Millennials and, if taking into account the Arzamas Children's Room, the next two generations — Z and Alpha). The author of this article makes a conclusion that what is meant by Soviet music in the Arzamas project is compositions created from the 1920s to the late 1960s (early 1970s) and listened to by different social groups. The dominant type of a musical composition is a song in various modifications. Soviet music (mostly non-academic) is treated as an integral part of the country's history which emotionally accurately reflects political and cultural changes. In such a context academic music becomes a peripheral phenomenon: only two composers are highlighted — Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich — but shown as victims of the Soviet system.

Введение

Интерес к музыке советской эпохи в постсоветской России существовал на протяжении всех трех десятилетий после распада СССР. Динамика изменений этого интереса была связана как с историко-политическими трендами (например, 2014, 2017 и 2022 годов), так и с поколенческим фактором (появлением в качестве активной и массовой аудитории людей, родившихся после 1991 года или заставших это время еще детьми). К этому следует добавить и электронно-технологический бум (прежде всего быстрый и доступный интернет со всеми его возможностями), резко перестроивший всю систему взаимоотношения потребителя и информации. Контент в его разных ипостасях (текстовый, аудио и особенно медиа) становится важнейшей частью интернет-системы, фактически создавая для массовой аудитории, ориентированной исключительно на интернет-ресурсы, доминантную картину мира.

Социокультурные и технологические трансформации напрямую влияют на структуру интереса к советской музыке. Так, в 2015 году Ольга Манулкина и Павел Гершензон впервые предложили периодизацию оперной (затем и балетной, и симфонической) критики (о советской музыке и не только), выделив 1993–2003 годы как период формирования новой русской музыкальной критики [подробнее см.: 42]. Можно добавить, что это время печатных универсальных изданий («Коммерсант», «Независимая газета» и др.). При анализе рецензий этого периода можно отметить использование в текстах множественных советизмов, элементов советского массового искусства и символов тоталитарной культуры. Все это диффузно проявляется в стилистике, сочетаясь с многочисленными отсылками к западному и отечественному кинематографу, а также к компонентам современной масскультуры⁽¹⁾. Такое явление можно уже назвать культурным ресайклингом советского, то есть воссозданием фрагментов советской

(1) Примечательно, что все эти тексты впервые были опубликованы как в печатной, так и в интернет-версиях газет. А сейчас их можно найти на сайте «Музыкальная критика», т.е. они стали полностью частью интернет-пространства. См.: <https://www.musiccritics.ru/>.

музыкальной культуры в иных исторических условиях и социокультурных контекстах [см.: 7].

Схожие тенденции уже не в академическом музыкальном сегменте, а в постсоветской поп-культуре отметила Дарья Журкова в ряде статей, анализирующих, например, телепроект второй половины 1990-х и начала 2000-х «Старые песни о главном» [15] или современные ретросериалы об артистах советской эстрады [16]. Но есть и кардинальное отличие, заключающееся, скорее всего, в ностальгии, которая в той или иной степени ощущается в массовой музыкальной культуре, в желании адаптировать и популяризировать образ советского сегодня. Такой дискурс полностью отсутствует в академической музыке постсоветского периода. Более того, в 1997 году появляется новая концепция русской музыки XX века, в которой игнорируется эпитет «советское» и акцентируется Серебряный век, раннесоветская музыкальная культура и музыкальный авангард, превозносится русское музыкальное зарубежье [24, с. 43]⁽²⁾. Именно такая версия стала основой для дальнейших вариантов и взглядов на этот период в отечественной музыке.

Вторым периодом следует назвать 2000-е и начало 2010-х (до 2013), когда начинается постепенная дифференциация музыкальной публицистики по месту ее функционирования. С развитием интернет-пространства появляются такие сайты, как OperaNew.ru (с 2000), Belcanto.ru (с 2002), а также электронная версия Православной энциклопедии (с 2007). В медиапространстве одним из хедлайнеров становится авторская программа «Партитуры не горят» Артема Варгафтика, выходящая на канале «Культура» с 2002 по 2012 год.

(2) См.: «...Новая концепция русской музыки XX века принципиально дистанцируется от всего „советского“, используя вместо него прилагательное „русское“ и таким образом выстраивая единую линию исторического развития от Мусоргского и Скрябина до раннего русского и послевоенного авангарда с включением русского музыкального зарубежья – особенно духовного. <...> Нельзя не заметить в монографии [«Русская музыка и XX век»] принципиальное игнорирование композиторов, которые всегда ассоциируются с советской эпохой, например Т. Хренников, Д. Кабалевский, И. Дунаевский. <...> Отсутствует и все связанное с жанром советской массовой песни и ее создателями. <...> Примечательно, что Мусоргский видится как уникальный фундамент всей русской музыки именно XX века. <...> Таким образом, авторы создают свой „долгий XX век“, противореча известной концепции Э. Хобсбаума о „коротком XX веке“ в истории культуры» [24, с. 40–41, 43].

Авторское видение профессионального музыканта формирует свою картину советской музыки для неофитов. Эта версия советской музыки занимает совсем небольшую часть — 9% из всей серии (13 передач из 147). Статистически абсолютным корифеем у Варгафтика становится Дмитрий Шостакович (5 передач), по два материала уделено Сергею Прокофьеву и Исааку Дунаевскому, по одной передаче посвящено Николаю Мясковскому, Дмитрию Кабалевскому, Альфреду Шнитке и дирижеру Евгению Светланову. Примечателен и выбор произведений: с одной стороны — это яркие маркеры «советской картины мира» — фильм и кантата «Александр Невский», опера «Война и мир» Прокофьева, «Песнь о лесах» и две «революционные» симфонии Шостаковича (Одиннадцатая «1905 год» и Двенадцатая «1917 год»). С другой, есть сочинения, совсем не соответствующие и даже противоречащие соцреалистическому канону — это сочинения, созданные и ориентированные на раннесоветскую эпоху: абсурдистский «Нос» и экспрессионистская «Леди Макбет» молодого Шостаковича, апокалиптическая Шестая симфония Мясковского. В сравнении с предыдущим десятилетием этот предложенный вариант советской музыки почти не эксплуатирует политический и идеологический контекст, хотя периодически к нему обращается. Сходным образом представлены музыкальные артефакты советской эпохи в видеоальманахе «Абсолютный слух», который выходит с 2009 года [см.: 23].

Третий период — с середины 2010-х, время массового перехода музыкальной критики в виртуальное пространство. Это и электронные ресурсы, например musiccritics.ru, сайты всех журналов и газет, оперных театров и фестивалей (например, Дягилевского, «Звезды белых ночей»), просветительский канал «Культура РФ» (с 2013), перевод печатного издания Большой российской энциклопедии в электронный формат (с 2016)⁽³⁾. Сайт Arzamas, который активно осваивает интернет-пространство с 2015 года, позиционирует себя как «просветительский проект, посвященный истории культуры», в полной мере можно отнести к образовательным сайтам. По состоянию на 1 июля

(3) С 2022 года появился и научно-образовательный портал «Большая российская энциклопедия».

2023 года там существует 80 курсов, которые обычно состоят из лекций и статей по теме курса, а также нескольких специальных проектов.

У сайта есть приложение «Радио Arzamas» и три мобильных приложения. В 2018 году совместно с Российской академией народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ и Московской высшей школой социальных и экономических наук в Arzamas открыт онлайн-университет. Он начался «суперкурсом» «История русской культуры», куда вошли лекции и чрезвычайно популярный среди пользователей ролик «История русской культуры за 25 минут». Запуск журнала Arzamas The Calvert Journal охарактеризовал как «деполитизацию истории в России» [41]. Говард Амос (Howard Amos, 2018) отмечал, что «Arzamas занял нишу одной из ведущих платформ самообразования в России с момента своего создания в 2015 году, предлагая строгие, но увлекательные курсы, списки, викторины, радио- и телешоу. Может ли это внести некоторые нюансы в публичные дебаты о прошлом?» [41].

По последней статистике основная аудитория сайта (65%) — это люди в возрасте от 18 до 44 лет, жители крупных городов европейской части России и русскоязычное комьюнити из других стран. Трафик сайта постепенно увеличивается, например, за октябрь 2023 года совершено 1,9 млн посещений⁽⁴⁾.

Arzamas, без сомнения, можно отнести к такому явлению, как Public History (в России это направление появляется в 2012–2013 годы [см.: 17]). Цель публичной истории была сформулирована в 1989 году. По мнению Барбары Хоув, это «содействие полезности истории в социальной сфере путем профессиональной деятельности» [см. об этом: 22]. Фактически это декларация популяризации исторического знания среди широких масс общества. Но тем не менее до сих пор не существует консенсуса в понимании этой цели. Поэтому в предмет публичной истории часто вписывают и историю повседневности — как наиболее академическую, или же устную историю — как близко затрагивающую лично каждого участника исторического процесса. Одновременно с Arzamas по инициативе выпускников МВШСЭН

(4) URL: <https://www.similarweb.com/ru/website/arzamas.academy/#ranking> (дата обращения 12.11.2023).

появляется научно-просветительский проект «Портал публичной истории» (RU Public History)⁽⁵⁾. Публичная история по версии Arzamas, часто обращаясь к неакадемическим источникам, конструирует новые смыслы, трансформируя культурную память, в том числе и о советской музыке. Приверженность портала к социокультурному контексту требует релевантной исследовательской оптики для анализа материалов в Arzamas, и наиболее соответствующей является парадигма культурного ресайклинга.

В данной статье академическая и популярная музыка, созданная и бытовавшая в советский период, будет рассматриваться как самостоятельный историко-культурный феномен со своими специфическими смыслами и эволюцией. В сходном ракурсе феномен изменяющейся советской культуры исследуется в монографии Е.В. Сальниковой на большом массиве художественных и культурных артефактов за полувековой временной период [30].

История советской музыки в песнях

Среди девяти курсов о музыке на Arzamas только два можно отнести к эпохе СССР: это «Джаз в СССР», который авторы так и называют советским, и «Народные песни русского города» о создании нового песенного фольклора в городской среде XX века, в том числе в сталинскую эпоху.

А из пяти спецпроектов в советскую тематику вписывается только один — «Война и жизнь». Этот спецпроект представляет девять песен о войне 1941–1945 годов. Примечательно, что эти даты Великой Отечественной войны затем подменяются Второй мировой, создавая определенный ракурс выбора самих песен. Такой выбор акцентирован в прилагательном, характеризующем песни как «необычные»⁽⁶⁾. Это подтверждает тот факт, что только «Песенка военного корреспондента» может считаться известной широкой публике, но и она подана в от-

цензурированном и неотцензурированном виде. Ракурс остальных можно было бы сформулировать известными словами Сергея Дягилева: «Удиви меня». Действительно, читателя поражают и использованием заимствованных иностранных мелодий (идишской песни *Bei mir bistu shein*, американской «Хриплой Анны», песенки 1912 года об ирландце Пэдди), и мелодией из кинофильма «Три мушкетера» старшего из братьев — Самуила Покрасса, эмигрировавшего в 1920-е годы сначала в Европу, а потом в США. Для привлечения внимания выбирают и авторов, чья фигура и жизнь достойны экшена или хоррора, например Сергея Алымова («харбинского футуриста и бывшего заключенного Белбалтлага» [1]), Александра Александрова («бывшего регента храма Христа Спасителя и композитора гимна СССР» [1]), Аркадия Островского («автора песни «Спят усталые игрушки» [1]). Стараются удивить даже составом исполнителей, к примеру сопровождением песни «Дороги» ансамблем из шести домр.

Во всех трех курсах виден явный выбор в сторону неакадемической традиции: это песенная культура (народная или городская) и западный символ музыкальной свободы — джаз. Во всех случаях — и это ведущий принцип сайта — музыка неразрывно вплетена в историю страны и часто зависит от происходящих в ней изменений, а сама подача материала включает иронический компонент как неотъемлемый фактор постмодерна, где множество истин, нет пиетета ни перед чем и ни перед кем, и главным становится ракурс подачи и авторский фокус интерпретации.

В аудиоматериалах эта песенная тенденция продолжается. Так, приведены «Песни русской эмиграции» («Бублички», «Ботиночки», «Фонари-фонарики» и другие песни [28]), которые, по утверждению авторов, «были популярны не только в Советском Союзе, но и за его пределами» [28]. Есть и советский бардовский андеграунд — например, песни Виктора Коваля и Андрея Липского («Эй, касатка, выйди в садик»), которые исполнялись в 1970-е на квартирниках. Тем самым в орбиту советской музыки в версии Arzamas входит не только официальная советская песня, но и русское музыкальное зарубежье, и подпольная культура брежневской эпохи.

Песенная тема есть и в подкасте «Легенды и мифы советской космонавтики», где в третьем фрагменте под названием «Космическая песня» идет рассказ о композиции «Этот большой мир» из кинофильма

(5) См.: <https://rublichistory.ru/>.

(6) Из аннотации: «Необычные песни времен Второй мировой войны, какими они звучали по радио и на грампластинках» [1]. Звучат песни: «Барон фон дер Пшик», «Бейте с неба самолеты», «Джемс Кеннеди», «Гадам нет пощады», «Песенка военных корреспондентов», «Типперери», «Дороги», «Гитлеровский вор (Воро-воро)», «Казаки в Берлине».

«Москва — Кассиопея» (1973), который, по мнению Arzamas, становится примером взросления и грусти по уходящему детству. А в четвертом фрагменте представлены советские анекдоты и частушки, которые, как утверждают авторы, даже если на первый взгляд о Ю. Гагарине и космосе, то все равно они о политике и идеологии [21].

Трактовка песенной темы продолжается и в курсе «Золотая клетка. Переделкино в 1930–50-е годы», где предложен плейлист советской поп-музыки 1920–1930-х годов⁽⁷⁾. Очередные девять музыкальных фрагментов действительно можно назвать шлягерами этого времени, среди них цыганский романс «Дорогой длиною» в исполнении Тамары Церетели (1925), фокстрот и танго «Утомленное солнце» в исполнении ансамбля «АМА-джаз» Александра Цфасмана (1937), «Марш веселых ребят» Исаака Дунаевского в исполнении ансамбля Леонида Утесова (1934), «Не покидай» в исполнении Петра Лещенко (1938), «С одесского кичмана» в исполнении Леонида Утесова (1920–1930-е), «Встречи» Клавдии Шульженко (1930-е). В этой подборке песни как в исполнении тогда белоэмигранта Александра Вертинского «Палестинское танго» (1929), так и будущего заключенного Маглага Севвостлага Вадима Козина «Осень» (1939).

Каждая песня сопровождается рассказом, центральное место в котором занимает отношение к этой музыке И. Сталина и членов Политбюро. Так, приводятся воспоминания Утесова о том, что «в 1935 году на приеме в Кремле, данном в честь спасения полярников с ледокола „Челюскин“, он исполнил „С одесского кичмана“ по личной просьбе Иосифа Сталина. В тот вечер ему пришлось петь эту песню трижды под бешеные овации героев-полярников и всей политической верхушки СССР» [4]. Или рассказ Козина о том, как он участвовал в правительственных концертах и что «вождь особенно любил псковские частушки: он сам их пел, а Козин аккомпанировал ему на рояле» [4].

В этом собирательном образе популярной музыки раннесоветского и сталинского периодов обозначены ведущие жанры и разное отношение к ним общества и государства, разные судьбы советских

певцов и музыкантов, и даже распространение шлягеров русского зарубежья в СССР. В качестве узлового момента выступает слушательская и исполнительская практика — что слушали и что звучало в СССР. Эта практика мыслится не однородно, а многослойно. Есть разные слушательские страты с их музыкальными пристрастиями: публичная официальная массовая песня, ресторанный культура, музыка русской эмиграции, звучавшая, по мнению авторов, в Советской России. При всей репрезентативности подборки у читателя-слушателя эти два десятилетия остаются слитыми воедино, в то время как они были во многом оппозиционны (Культура 1 и Культура 2 — по В. Паперному), о чем и сами авторы сообщают вскользь.

Музыкальные советизмы проникают и в этнический фольклор, весьма популярный на Arzamas⁽⁸⁾. Так, среди восьми песен на идише из курса об идише⁽⁹⁾ три имеют отношение к советскому. Первая — «Жужжат пчелы» / *Vinen zhumen* (1938)⁽¹⁰⁾, в которой, по мнению самого Псоя Короленко, «сквозь советские мотивы и фактуру любовно-производственной музыкальной комедии отчасти проступает библейский образно-символический план» [6]. Другая песня, «Народ Израиля жив» / *Am Isroel khay* (1968–1969)⁽¹¹⁾ трактуется Марией Бомаш как «негласный гимн евреев-отказников, которым не давали права уехать из СССР в 1960–70-е годы, а позже она стала и символом всех русских евреев-репатриантов уже в Израиле» [6]. И наконец, Тимур Фишель представляет «Киевский трамвай» / *Der kiever tramvay* (около 1930-х)⁽¹²⁾ в качестве целого явления в Киеве 1930-х годов: «трамваи ходили редко, к ним стояли огромные очереди, в которых перебранивались на разных языках; они меняли маршруты, в них воровали — и поэтому их проклинали все жители Киева. „Чтоб ты сгорел, киевский трамвай“, — повторяется после каждого куплета» [6].

(7) Из аннотации: «Краткий плейлист рекордсменов грамзаписи 1930-х: жанры и голоса, которые слушали в городах и селах, в Кремле и Переделкине» [4].

(8) Например, «Кто такие нивхи (и о чем они поют)», «Колыбельные народов России» (в аудиоподкастах в «Детской комнате Arzamas»).

(9) Arzamas попросил современных исполнителей из разных стран спеть по одной песне с переводом и немного рассказать о ней.

(10) Поэт Псой Короленко, Морристаун, США, филолог, бард. Партия виолончели: Юлия Кабакова-Венделанд [6].

(11) Поэт Мария Бомаш, Санкт-Петербург, дирижер, певица, преподаватель воскресной школы «Наши традиции» Еврейского общинного центра Санкт-Петербурга [6].

(12) Поэт Тимур Фишель, Таллин, Эстония, исполнитель песен на идише [6].

Пожалуй, апогеем песенного дискурса в музыкальной истории СССР (по версии Arzamas) можно считать материал «История страны в 10 песнях Матвея Блантера»⁽¹³⁾. Автор выдвигает исторически корректную гипотезу о том, что массовая советская песня, будучи, с одной стороны, максимально известной публике и наиболее резонирующей изменениям в эмоциональной истории эпохи [см. об этом: 26], а с другой — первой подчиняющейся идеологическим поворотам в стране, может в полной мере претендовать на статус главного артефакта, отразившего историю СССР⁽¹⁴⁾. Эту эмоциональную историю СССР предлагают увидеть на примере знаменитых песен Матвея Блантера, написанных и исполняемых в стране с 1922 по 1968 год: от фокстрота эпохи НЭПа «Джон Грей» (1922–1923) через песни о герое Гражданской войны Николае Щорсе (1936) и, естественно, о Сталине (1938) до марша, посвященного одному из символов советской культуры этих лет, футболу (1938). Военная тема показана женским лицом «Катюши» (1938), лирическими нотами романса «Жди меня» (1942), вальса «В лесу прифронтовом» (1942), трагической балладой «Враги сожгли родную хату» (1946). А эпоха оттепели зазвучала у Блантера песней «Маленький оркестрик» (1968), фиксируя уникальное явление этого времени — культ авторской песни и появление нового советского слушателя, поклонника Грушинского фестиваля и стихов поэтов-шестидесятников.

Эффект уникальности в трактовке советской музыки в этой подборке связан не только с собственно персоной композитора и развернутым историческим променадом в 40 лет. Необычность, как и в иных материалах, создается за счет, например, показа исполнения «В лесу прифронтовом» французским шансонье Сержем Генсбуром, прозвучавшего в эфире 1974 году. Этот несоветский вариант известной и хрестоматийной советской песни создается Генсбуром, который, не

(13) Из аннотации: «„Катюша“, „Футбольный марш“, „Маленький оркестрик“ и другие знаменитые песни одного из главных советских композиторов» [3].

(14) «Историю СССР можно проследить не только по съездам КПСС и великим стройкам коммунизма, но и по советским песням. Невероятно, насколько красноречиво в них отразились и вкусы народа, и смены линии партии: в 1920-е все сходили с ума по фокстротам, 10 лет спустя дружно шагали под бравурные марши, а в войну плакали под лирические вальсы. Иногда и за первыми, и за вторыми, и за третьими стоял один и тот же человек. Например, композитор Матвей Блантер» [3].

зная русского языка, в абсолютно иной манере уже скорее предлагает аранжировку, нежели собственно исполнение⁽¹⁵⁾.

В результате знакомства с этим материалом у аудитории Arzamas создается альтернативная история советской музыки как истории советской (в первую очередь, массовой) песни — культурного феномена этого периода, а сама советская эпоха заканчивается, истаивая в хрущевский период. Соответственно, с конца 1960-х и к середине 1970-х это уже, возможно, не совсем советская эпоха и не совсем советская музыка. Отчасти такая периодизация совпадает с утверждениями в рамках академической музыки, где, к примеру, понятие соцреализма в музыке как центрального явления эпохи заканчивается к концу 1960-х, после гастролей Игоря Стравинского, или в 1974 году, после премьеры в Горьком Первой симфонии А. Шнитке с его методом полистилистики.

На советскую эпоху так или иначе ориентированы шесть из пятнадцати романсов из рубрики «Романс дня». Определение «пионерский» было дано автором материала о романсе Сергея Прокофьева на стихи Агнии Барто «Болтунья»⁽¹⁶⁾. Вся музыка интерпретируется в ракурсе желания композитора вписаться в новую советскую действительность: «Получился настоящий пионерский романс: любовные грезы и меланхолию, плохо вписывающиеся в новую идентичность советского человека, сменяет новая тема. Самое важное для героя советского романса — став частью общества, вырваться за пределы производственных возможностей (в случае маленькой Лиды — записаться в максимальное количество кружков). Тема перевыполнения плана у Прокофьева звучит в песенке-скороговорке, которая несется с сумасшедшей скоростью. Лида тоже летит, набирая обороты, и притормаживает, только когда пытается одернуть себя и петь размеренно» [12].

Лаконично, но максимально эффектно описан тип романса «авангардный», которым названы «Четыре газетных объявления»

(15) С. Генсбур услышал песню от матери, учившейся в Санкт-Петербургской консерватории, и, не зная русского, разучил текст по транскрипции, сделанной племянницей [3].

(16) Исполняет меццо-сопрано Зара Долуханова. Партия фортепиано: Владимир Хвостин.

Александра Мосолова⁽¹⁷⁾. Как пишет автор, эстетика отрицания здесь распространяется на текст и музыку (вокальную и фортепианную партии), но «радикальные опыты Мосолова оказались не востребованы ни слушателями, ни официальной идеологией. Советский человек не справился с авангардной нагрузкой, которую предложили практики „левого искусства“, — его пристрастия оставались в сфере классической культуры. А противники Мосолова из объединения РАПМ обвинили композитора в реакционности, рифмуя ее с формализмом и вредоносностью — в таких бесцельных экспериментах, согласно теории Пролеткульта, советский человек не нуждался» [11].

Весьма интересен выбор романа «Сыну» Дмитрия Шостаковича⁽¹⁸⁾ из цикла на стихи британских поэтов, написанного в 1942 году. Этот роман был выбран, видимо, по двум причинам. Во-первых, чтобы показать связь между интересом советских композиторов (Шостаковича, Тихона Хренникова, Георгия Свиридова, Виссариона Шебалина) к зарубежным поэтам и, соответственно, подобным явлениям в эпоху символистов, создавая таким способом виртуальный мост преемственности между этими кардинально разными эпохами. Во-вторых, намекая на мрачный и трагический колорит музыки этого романа, автор материала предлагает слушателю воспринимать его в проекции будущего постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» 1948 года, когда весь цикл был запрещен к исполнению как антинародный и формалистический [14].

Даже Серенаду Дон Жуана П.И. Чайковского сознательно впишут в советский контекст, сообщив об ее использовании в пародийном ключе в советской сатирической литературе: «...Например, в „Двенадцати стульях“ она возникнет в виде пародии на любовные муки Ипполита Матвеевича, вызванные Лизой Калачевой, — ровно перед знаменитым эпизодом с сосисками за рубль двадцать. Чайковского, Булгакова, Ильфа и Петрова объединяет Алексей Толстой. Чайковский взял слова для „Серенады“ из его драмы „Дон Жуан“, а советские сатирики продолжили линию, начатую Толстым под маской Козьмы Прутков, ехидно воспевшего Альгамбру, Эстремадуру и дремлющую

(17) Исполняет Наталья Пшеничникова. Партия фортепиано: Штеффен Шлайермахер.

(18) Исполняет бас Петр Мигунов. Партия фортепиано: Алексей Горiboldь.

натуру» [13]. Название этого мини-материала — «Серенада профессора Преображенского» — прочитывается тоже почти как советизм, отсылая ко всеми узнаваемому булгаковскому персонажу.

Похожий прием применен в рассказе о романсе «То, что я должен сказать» Александра Вертинского, который считается одной из самых известных антивоенных песен и написан о юнкерах Белой армии, погибших в Москве в октябре 1917 года. В этом материале идет разговор не столько о самом романсе, сколько о том, как Вертинский пытался стать частью советской культуры и общества после возвращения из эмиграции. На этот ракурс прямо намекает заголовок материала: «Вертинский, юнкера и Сталин».

Даже романсовый бестселлер «Я помню чудное мгновенье» М.И. Глинки, который не имеет прямого отношения к СССР, презентуется через призму советского фильма о композиторе 1946 года. Дан не только пример романа из этого фильма о Глинке, где роль композитора играет Борис Чирков, а поэт Сергей Лемешев, но и сравнение «двух звезд советской оперной сцены» [5] — Лемешева и Ивана Козловского.

К советской романсовой тематике можно отнести и лекцию о театре «Ромэн» [32] в курсе «Правда и вымысел о цыганах». Так как этот театр возник в 1937 году и наиболее активно функционировал до 1990-х годов (расцвет приходится на 1960–1970-е и связан с его руководителем Николаем Сличенко), то его можно считать еще одним фрагментом советской музыкальной культуры по версии Arzamas.

Примером советской песенной темы являются, без сомнения, песни о БАМе в курсе «Открывая Россию: Байкало-Амурская магистраль». По мнению авторов материала, «песни — особенно востребованный жанр бамовской культуры, которая во многом питалась от романтики геологических экспедиций и комсомольских маевков. Жанры были разнообразны — от лиричных бардовских баллад до бравурных маршей» [38]. В этом видеообзоре нет комментариев и информации о песнях, но сама видеоподборка из тринадцати песен, написанных для БАМа или популярных на стройке века, показательна. В ней представлены: американский певец левых взглядов Дин Рид, который с восхищением отзывался и лично ездил по БАМу; один из самых популярных советских эстрадных исполнителей Эдуард Хиль; ВИА «Самоцветы» со шлягерами «Багульник» и «Дорога железная»;

ВИА «Надежда» с хитом «До отправления поезда»; ВИА «Пламя»; Юрий Кукин поет «За туманом», ставшую символом бардовской песни и гимном советских туристов и геологов; «Марш БАМа» (музыка Дмитрия Покрасса, слова Михаила Вершинина) звучит в исполнении известного советского баритона Александра Розума и др.

Вариантом песенного тренда советской музыки можно назвать и бардовскую песню. Кроме той, которая входит в тематические и именные подборки, этот жанр подается и в виде тестов: «Хорошо ли вы помните песни Высоцкого?», «О чем поет Александр Галич?». Причем песни последнего декларируются авторами «Арзамаса» как «сильнейший документ эпохи с персонажами из всех слоев советского общества» [27].

Косвенно песенная культура советской эпохи упоминается в постере «Вся история советского кино с 1917 по 1991 год в одной таблице». Подобно подборке песен Блантера, автор таблицы констатирует: «В новом Советском государстве кино было провозглашено „важнейшим из искусств“, а заодно — главным средством пропаганды и агитации. Судьбы и сюжеты фильмов, выпускавшихся Госкино, так же как и биографии их создателей, стали зеркалом истории всей страны» [25]. В приведенной таблице упоминаются только пять кинопесен: «Веселые ребята» И. Дунаевского (1932), песни Никиты Богословского из фильма «Два бойца» (1943), мультфильм «Чудесница», воспевающий кукурузу в жанре мюзикла (1957), шлягер Андрея Петрова «Бывает все на свете хорошо» из фильма «Я шагаю по Москве» (1964) и, конечно, музыка в кинофильме «Бриллиантовая рука» (1968), которую автор комментирует с явным ироническим подтекстом: «Достойным ответом треволнениям и проблемам бытия звучала песня героя Никулина с припевом „А нам все равно!“, тут же радостно подхваченная всей страной» [25].

Примечательно, что киномузыка С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Т. Хренникова, М. Таривердиева, А. Петрова, Г. Канчели и других известных советских композиторов не упомянута в таблице, которая заканчивается опять же эпохой оттепели, как это было и с песнями Блантера.

Разные типы советской песни становятся частью материала «Мохнатый шмель» и «На далекой Амазонке», посвященного известным песням на стихи Р. Киплинга. Три из пяти песен автор атрибутирует

в рамках советской тематики: «На далекой Амазонке», которая существовала с конца 1960-х и прозвучала в исполнении Сергея и Татьяны Никитиных в 1981 году в мультфильме на тексты Киплинга; «А цыган идет» Андрея Петрова (знаменитая песня о мохнатом шмеле из фильма Эльдара Рязанова «Жестокий романс» (1984))⁽¹⁹⁾; «Пыль» Евгения Аграновича, основанная на фронтовой песне «Пыль» (1941–1943)⁽²⁰⁾ [10]. Анализ песен в этом материале приводится только текстовый.

Танцевальный трек советской музыки

Кроме песенного трека советской музыки, есть и танцевальный. Он представлен в первую очередь лекцией «Краткая история советского брейк-данса» 1980-х годов, где показан комментированный хронограф его появления и важные культурные вехи — от Московской Олимпиады, русского рока, фильмов «Курьер» (1986) и «Асса» (1987) с Виктором Цоем до трансформации брейк-данса в рэп.

В курсе «Что такое современный танец. История современного танца в 31 постановке»⁽²¹⁾ нет музыки, упоминаются только фамилии композиторов. Весьма выборочно приводятся и балеты советской эпохи, максимально отдавая их в комментариях от советского профиля, например: авангардный «Величие мироздания» (1923) Ф. Лопухова, «несоветский» «Ромео и Джульетта» (1940) Л. Лавровского — С. Прокофьева, измененный советский балет-драма «Легенда о любви» (1961) Ю. Григоровича — А. Меликова. Хотя автор упоминает о балетном соцреализме 1930–1950-х, но сознательно игнорирует в материале примеры этих балетов, оставляя у читателей Arzamas зияющую лауну в истории советского балета. Кстати, упоминание балетов Родиона Щедрина тоже нет, а Майя Плисецкая появляется в роли одной из лучших балерин мира, танцевавших у М. Бежара [36].

Интересно, что в курсе «Что такое классический русский балет», в параграфе о музыке в балете подчеркивается, что все балеты эпохи

(19) На стихотворение Киплинга The Gypsy Trail (в русском переводе Григория Кружкова — «За цыганской звездой»). Музыку написал композитор Андрей Петров.

(20) В основе — сокращенный вариант стихотворения Киплинга Boots (1903) в переводе Ады Оношковиной-Яцыны.

(21) Из аннотации: «Балеты, спектакли и перформансы, которые изменили представление о хореографии» [35].

М. Петипа и их музыка «после революции погибли первыми — как не имеющие художественной ценности, да и написанные иностранцами — в основном Цезарем Пуни и Людвигом Минкусом. В советское время их поливали презрением: не гении, не оригинальны, шаблонны» [40]. Но автор уточняет, что это некорректные критерии, потому как «именно умение работать в шаблоне ценилось во времена Петипа. Балетная музыка была специальной профессией, требовала особых навыков, знаний, опыта. Музыка балета должна была ясно выражать жестикуляцию персонажей, их эмоциональные движения, обладать четким правильным ритмом, верным размером, длительностью, характером; она должна была быть острой и запоминающейся. А главное — удобной для танцев: учитывать и размечать прыжки, пируэты, позировки. Кроме того, писать балеты нужно было быстро — императорский театр работал как фабрика» [40]. Таким образом, в этом пояснении автор материала вновь дает косвенно негативную оценку советскому балетному театру.

Академическая музыка советского периода в лицах

А как же академическая музыка советского периода? Она представлена весьма скупо по сравнению в предыдущими жанровыми областями. Фактически среди имен фигурируют только двое: С.С. Прокофьев и Д.Д. Шостакович. Наиболее полно оба композитора присутствуют в разделе «Письма и дневники», которые явно относятся к направлению устной истории.

В материале «12 цитат из дневников Сергея Прокофьева»⁽²²⁾ обращает на себя внимание тот факт, что комментарии активно ссылаются на книгу его второй жены Миры Мендельсон-Прокофьевой (дана их совместная фотография). Советский дискурс в цитатах и комментариях проходит неявно, скрытым пунктиром. Например, о попытке адаптироваться к официальным нормам в СССР: «К концу жизни его скрытность стала еще сильнее. Находясь под давлением советской

(22) Из аннотации: «Поездки на дачу, погони за понравившимися духами, страсть к шахматам, поиск себя между сочинительством музыки и рассказов, наблюдение за звездами и поиск Бога. Рассказываем о композиторе Сергее Прокофьеве через цитаты из его дневников» [18].

власти, получая запреты на исполнение своих сочинений и в то же время пытаюсь подстроиться под требования официального стиля, он все больше уходил в себя. О его отчаянии знала только жена Мира Мендельсон-Прокофьева, которая была и его сиделкой, и секретарем, и биографом» [18]. Советская специфика жизни показана сквозь призму необычной, автомобильной темы: «В СССР Прокофьев вернулся вместе с голубым „Фордом“, который в начале Великой Отечественной войны был реквизирован, как и весь личный транспорт населения страны. После 1944 года Прокофьев иногда пользовался автомобилем и водителем Шостаковича, который тот часто давал болющему коллеге. А в 1946 году благодаря тестю экономисту Абраму Соломоновичу Мендельсону, работавшему в Институте экономики АН СССР, у Прокофьева появился старый маленький „Опель“, на котором тот ездил на Николину Гору» [18].

А вот в «12 цитатах из писем Дмитрия Шостаковича» тема «композитор и советская власть» становится доминантной. Как правило, цитаты взяты из писем Шостаковича к Исааку Гликману, и вообще этот источник превалирует в материалах. Например, как утверждает автор, анализируя стиль высказываний композитора⁽²³⁾, «Шостакович использовал приемы двойных и тройных смыслов как в своих высказываниях, так и в музыке. Приведенная цитата — пример ложной похвалы, которую он обычно применял к высокопоставленным лицам. Еще один характерный прием эпистолярия Шостаковича — шуточное цитирование бюрократических фразеологизмов и высказываний лидеров партии, не соответствующих контексту повествования. Он любил говорить: „Скромность — это лучшее качество большевика, как учил нас товарищ Сталин“. Или язвительно восхищался „мелодичной и изящной музыкой“ — это словосочетание вошло в композиторский обиход после разгромного постановления 1948 года о „Великой дружбе“ Ваню Мурадели, где оно использовалось» [19]. Подобный стиль с бюрократической лексикой Шостакович применяет

(23) «Только что по радио услышал о назначении тов. Н.А. Михайлова министром культуры СССР. Очень порадовался этому. Все помнят, как он по-боевому претворял в жизнь Исторические Постановления. Особенно рада прогрессивная музыкальная общественность, всегда возглавлявшая на тов. Михайлова большие надежды» (Шостакович Д.Д. Из письма Исааку Гликману: Большево, 21 марта 1955 года) [цит. по: 19].

в рассказе о квартете 1960 года [19], который имеет автобиографический контекст: со ссылкой на Гликмана автор материала описывает нравственные муки композитора, когда он был вынужден вступить в КПСС. По мнению автора, «внутренний конфликт нашел выражение в трагической музыке, наполненной музыкальными цитатами, которые имеют явные отсылки к теме смерти, разрушающей все надежды и усилия героя» [19].

Во фрагменте «Об Иисусе Христе» Шостакович представлен как человек, который хорошо знал Библию и часто цитировал библейские тексты⁽²⁴⁾. Отмечая человеческую слабость композитора в эти сложные годы (с 1947 года был депутатом Верховного Совета РСФСР, подписал письма в газету «Правда», осуждающие академика А. Сахарова), тем не менее автор всячески старается реабилитировать своего героя. Это делается и через подчеркивание попытки помочь тем, кто обращался к депутату Шостаковичу (например, безрезультатные хлопоты за И. Бродского), что отвлекало его от композиторского творчества. По убеждению автора материала, «единственно возможным способом несогласия для Шостаковича было своего рода „отпевание“ жертв в музыке. В разгар „дела врачей“ он написал цикл „Из еврейской поэзии“, а позже — Тринадцатую симфонию на стихи Евгения Евтушенко. В них образ евреев стал символом жертв, уничтожаемых на протяжении XX века» [19]. Трагическое самоощущение Шостаковича передано через его собственное сравнение в конце жизни, в 1974 году, с героем рассказа А. Чехова «Палата № 6».

В другом фрагменте («О пестрой картине жизни страны») перед читателем Arzamas раскрывается отношение Шостаковича к литературе, где кроме его литературных пристрастий (Ф. Достоевский, А. Чехов и Н. Гоголь, М. Зощенко, Е. Евтушенко), приводятся мнения композитора, например, о двуличности и лживости советской литературы 1940–1950-х или просьба в 1950-е годы в виду загруженности работой к друзьям — Гликману и Л. Атовмьяну — «от его имени готовить статьи, особенно для тех выступлений, где требовался характерный оптимистический тон высказывания и лексика марксизма-ленинизма»

(24) «„Не ведают, что творят“, — говорил он о тех, кто клеветал, доносил, уничтожая других» [19].

[19]. Шостакович-литератор представлен как один из авторов текстов к своим операм «Нос» и «Катерина Измайлова» (вторая редакция), и, конечно, сатирического текста к мини-опере «Антиформалистический раёк», в котором «он высмеивал партийные музыкальные собрания и травлю композиторов в 1948 году (первая версия создана в 1948-м; в 1957 и 1968 годах сочинение перерабатывалось)» [19]. В следующем фрагменте сообщается о сильном впечатлении композитора от романа «Прощай, Гульсары!» Ч. Айтматова, «который вызвал у Шостаковича болезненные ассоциации с собственной жизнью» [19].

В антиидеологическом ключе трактуется и мнение Шостаковича о киноискусстве, где «безоговорочным гением в кинематографе для него был Чарли Чаплин, чьи фильмы он пересматривал по нескольку раз» [19]. А вот официально признанные фильмы С. Эйзенштейна и А. Довженко ему не нравились как слишком изощренно-метафорические, что, по его мнению, мешает восприятию фильма, и по этическим причинам: например, «композитор не принимал фильм Эйзенштейна „Иван Грозный“, считая главного героя таким же тираном, как и Сталин» [19].

Взаимоотношения композитора и государственной власти затронуты даже в «12 цитатах из автобиографии Игоря Стравинского», которого никак нельзя соотносить с советской музыкой, хотя он прилетал на гастроли в СССР в эпоху оттепели. Эти гастроли дали возможность автору материала привести слова Стравинского, которые характеризуют его как яркого монархиста, а значит, антисоветского музыканта: «По преданию, во время единственного визита Стравинского в СССР осенью 1962 года бодрый корреспондент многотиражного журнала спросил, какое у него хобби. Композитор отнекивался, репортер настаивал и в итоге услышал: „Ну, допустим, я люблю птиц“. — „О, это прекрасно, а какая у вас любимая птичка?“ — „Двуглавый орел“» [33].

Таким образом, два крупнейших академических композитора — Прокофьев и особенно Шостакович — оказываются неотъемлемой частью советской музыкальной культуры, но с обязательными оговорками. В обоих случаях взаимоотношения композиторов и советской власти зиждутся на внутреннем неприятии творцами идеологических запретов, конфликте внешнего регламентирующего поведения с внутренними убеждениями. И в материалах, комментирующих цитаты, подчеркнута, со ссылкой на Ричарда Тарускина, что не стоит искать

внемузыкальные ассоциации советского толка в инструментальных сочинениях этих авторов, в первую очередь у Шостаковича⁽²⁵⁾.

Выбор отдельных сочинений этих композиторов в иных разделах Arzamas также выдержан в заданной парадигме внутреннего неприятия и даже некоего симулякра «несоветского» даже в советских, казалось бы, произведениях — например, «Шостакович на репетиции»⁽²⁶⁾. Или в рубрике «Симфония дня» предлагается краткий рассказ о Первой симфонии Прокофьева (1917) и Девятой Шостаковича (1945). В симфонии Прокофьева подчеркивается явное несоответствие эпохе и ее похвала А. Луначарским, которая, по мнению автора материала, помогла композитору выехать из страны и не попасть под репрессии во время Большого террора. Симфония Шостаковича рассматривается с точки зрения изменения замысла с заказного — победного — в духе Девятой симфонии Бетховена на антибетховенскую, что повлекло за собой в 1948 году обвинение в формализме и запрет симфонии на 10 лет.

Проблема советского в содержании академической музыки затрагивается и в курсе «Что делали эти композиторы на отдыхе в Ивановской области» («Шостакович и Шаляпин на отдыхе: плейлист Иваново»⁽²⁷⁾). Из девяти академических произведений, связанных с домом творчества «Иваново», эта тема возникает в двух, где содержание музыки излагают сами композиторы. Так, например, Шостакович о своей Восьмой симфонии, которая написана и исполнена в 1943 году и считается одной из самых трагических в его

творчестве, говорит совсем иное, а в контексте эпохи однозначно воспринимаемое в советском флере: «Идейно-философскую концепцию моего нового произведения я могу выразить очень кратко, всего двумя словами: жизнь прекрасна. Все темное, мрачное сгинет, уйдет, восторжествует прекрасное» [20]. Подобная ситуация в интерпретации собственной Второй симфонии, законченной летом того же года, характерна и для Арама Хачатуряна, который говорил: «Мне не хотелось, чтобы слушатели искали здесь конкретные иллюстрации к картинам нечеловеческих страданий, причиненных фашистскими извергами. Но я не могу не признаться, что, когда писал Andante (III часть), где звучит знаменитая средневековая секвенция „День гнева“, передо мной вставляли трагические картины немецких зверств» [20].

В материалах Arzamas, кроме Прокофьева и Шостаковича, названы советскими композиторами уже упоминавшийся Хачатурян и только перечислены Т. Хренников, Г. Свиридов, В. Шебалин, М. Вайнберг. Последний появляется в курсе «Как слушать оперу» в разделе «Что происходит с оперой сейчас», где отмечается ренессанс опер Вайнберга в настоящее время и дается гиперссылка, которая поясняет эту тенденцию с акцентом на национальную принадлежность композитора: «Моисей (Мечислав) Вайнберг (1919–1996) — польский, советский и российский композитор, автор опер, симфоний, камерной музыки. Музыка Вайнберга, высоко ценяемая в профессиональном сообществе, с огромным трудом находила путь на большую сцену: в советское время еврейское происхождение композитора и его родство с Соломоном Михоэлсом (на дочери которого он был женат) сыграли определяющую роль. Ренессанс музыки Вайнберга начался с первой сценической постановки его оперы „Пассажирка“ на фестивале в Брегенце (2010)» [34]. Примечательно, что читатель этого материала так и не узнает о Вайнберге — кинокомпозиторе и друге Шостаковича.

В других материалах советская академическая музыка выступает фрагментом общей картины жизни страны, например в курсе «Как железные дороги изменили русскую жизнь». В материале «Музыка железной дороги» приводятся «15 главных железнодорожных сочинений» [8], в которые, наряду с Ш. Аляканом, И. Штраусом-младшим, А. Онеггером, Ч. Айвзом, оркестром Гленна Миллера с «Чаттануга-Чу-чу» и П. Шеффером, включены два произведения разных жанров и стилей, сочиненные в СССР в 1920–1930-е годы. Это пьеса «Рельсы»

(25) «По аналогии с текстами композитора в его музыке — особенно инструментальной — часто искали скрытые смыслы и иронию над властью (что якобы доказывало его дерзкое диссидентство). Иногда доходило до абсурда: в музыке Шостаковича находили красноармейцев, беседующих делегатов, сцену митинга, приход сотрудников НКВД и так далее. Музыковед Ричард Тарускин справедливо утверждает, что симфоническая музыка постбетховенской традиции, последним мастером которой являлся Шостакович, „не называет имен... не привязана к объектам... даря доступ в сферу гнозиса и интуитивного открывения... <...> До тех пор, пока музыке позволено „говорить самой за себя“, она говорит только правду“» [19].

(26) Из аннотации: «Редкие кадры: Шостакович слушает репетицию своей оперы „Нос“ и обсуждает ее с дирижером Геннадием Рождественским» [39].

(27) Дом творчества композиторов «Иваново» (д. Афанасово) был открыт весной 1943 года, и среди посетителей первых военных лет были Д. Шостакович, Р. Глиэр, А. Хачатурян, В. Мурадели, С. Прокофьев, Н. Мясковский, Н. Чемберджи, Б. Мокроусов, поэт-песенник А. Фатьянов и молодой виолончелист М. Ростропович.

Владимира Дешевова, написанная в 1926 году. В материале указывается, что «в соответствии с духом времени, в партитуре наряду с симфоническими оркестрами использовались реальные промышленные звуки (см. также, например, „Симфонию гудков“ Авраамова или „Музыку машин“ Мосолова)» [8]. В качестве оценки сочинения приводится мнение французского композитора Д. Мийо, который после поездки в СССР написал: «Сильнейшее впечатление произвел в Ленинграде молодой Дешевов. Это — настоящая гениальность, совершенно чуждый академизму подход к искусству, новые веяния... На всех его сочинениях лежит печать крайней оригинальности» [8].

Другое произведение — Симфония «Турксиб» (1933) Максимилиана Штейнберга — посвящено важному для начала 1930-х годов строительству Туркестано-Сибирской магистрали, соединившей Сибирь со Средней Азией. Изменился и идеологический контекст в сравнении с серединой 1920-х. Автор материала констатирует, что конструктивизм как авангардное направление в музыке Дешевова, А. Авраамова и А. Мосолова был фактически запрещен и получил ярлык формалистского левацкого искусства. В результате эта программная Четвертая симфония Штейнберга представлена как «образец позднеромантического симфонизма с ориентальным флером (а именно отсылками к казахскому фольклору); ее ближайшие стилистические соседи, например, симфонии „Колхозная“ или „Дальневосточная“ Мясковского. Тем не менее специфическая железнодорожная ритмика слышна и здесь, а основной эстетической темой произведения видится конфликт природы и технологии, разрешающийся — в соответствии с духом времени — в пользу последней» [8].

Кроме «железнодорожного» Дешевова частью раннесоветской культуры названы эксперименты Авраамова и Л. Термена. В материале «10 утопических проектов советских авангардистов» указано, что «Александра Селиванова выбрала десять проектов теоретиков авангарда, предлагавших радикально изменить жизнь советского человека и все области искусства»⁽²⁸⁾. То есть «Симфония гудков» Арсения Авраамова и терменвокс Льва Термена рассматриваются

(28) Из аннотации: «Материал был приурочен к выходу сборника текстов одного из основателей „Лефа“ Бориса Арватова в издательстве V-A-C» [31].

в рамках советского авангарда 1920-х годов. В материалах рассказаны две творческие биографии с явно трагической направленностью, спровоцированной историческими и политическими причинами. Причем оценка Авраамова чрезвычайно высока: «Для советской музыки имя Арсения Авраамова имеет приблизительно такое же значение, как имя Дзиги Вертова для кино. Композитор, изобретатель и теоретик музыки, он называл себя Реварсавр, то есть „революционный Арсений Авраамов“. А его самое известное произведение — „Симфония гудков“ — считается предтечей конкретной музыки середины XX века» [31].

Но уже советский послевоенный музыкальный авангард фактически не представлен в Arzamas. Единственной фигурой, которая появилась в самом начале функционирования сайта в 2016 году, стал Альфред Шнитке, представленный фрагментом разговора А. Ивашкина с композитором под названием: «Альфред Шнитке — о том, почему шлягеры — это зло» [2]. И затем возникает мини-материал в рубрике «Симфония дня», где кратко описана скандальная премьера и дальнейшая жизнь Первой симфонии (1969–1972) композитора уже в период перестройки с упоминанием высокой оценки произведения, которую дала его коллега С. Губайдулина.

Следует отметить, что до 2017 года Arzamas отдавал предпочтение в своих материалах редкостям: текстам, фото и видеоматериалам (например, Шостакович на репетиции, запись голоса Чайковского и его редкий снимок [см.: 37]). Этот «голос» героя материалов почти всегда давался без комментариев, которые стали ведущими в последующие годы. Таким образом, можно констатировать, что из просветительского сайт стал исключительно образовательным. В случае со Шнитке это связано с информационным поводом: выходом в 2015 году в Москве книги А. Ивашкина «Беседы с Альфредом Шнитке».

Советская музыка — современным детям

Из редкостей раннего Arzamas, связанных с советской темой, нельзя не упомянуть выпуск детской рубрики в 2015 году. В этом выпуске рассказывается о реставрации в цвете ранних советских мультфильмов («Сказка о рыбаке и рыбке» Александра Птушко 1937 года) и показа-

ны разные версии «Пети и волка» Прокофьева (от классической до джазовой), вышедшие на экран с 1957 по 2015 год.

В «Детскую комнату Arzamas» в материал «Музыкальные сказки» попала не только симфоническая сказка «Петя и волк» с использованием на обложке партитуры сказки, изданной издательством «Музгиз» в 1959 году, но и балет «Золушка» (1944) Прокофьева, и первый балет Р. Щедрина «Конёк-Горбунок» (1955). В этих фрагментах полностью отсутствуют какие-либо намеки на советскую эпоху. Видимо, единственной задачей было познакомить современных детей с сюжетом и именами авторов сочинений. Именно в таком ключе даются и советские пластинки со спектаклями и сказками в рубрике «Старые аудиоспектакли для детей фирмы „Мелодия“» — «Оле-Лукойе», «Серая Шейка», «Золушка», «Три толстяка» и другие, изданные с 1936 по 1968 год. Многие из них звучат в постановке создательницы понятия «радиотеатр» советского режиссера Розы Иоффе.

Заключение⁽²⁹⁾

Культура советской эпохи занимает большое место в разных по формату материалах сайта (курсы, подкасты, видео- и аудиолекции, плейлисты, фотогалереи, интерактивы). Но в подавляющем преимуществе в фокусе находятся темы культурной и повседневной жизни в СССР (например, коммунальная квартира, БАМ, Большой террор и др.), где собственно фрагментам о музыке отведена незначительная часть. Фактически это материалы в разных жанрах, конструирующие образ «советской музыки» («музыки в СССР») по версии сайта. В круг этого достаточно целостного образа входят: советская (в том числе массовая) песня (например, М. Блантера), бардовская песня (В. Высоцкого и А. Галича), ресторанная музыка нэповской России (здесь же и А. Вертинский), народная песня советских городов в 1920-е и 1930-е

годы, новый эпический фольклор сталинской эпохи (новины), различные варианты жанра романса (пионерский, авангардный и др.), цыганский театр «Ромэн» и академическая музыка (представленная преимущественно С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем). Только две статьи затрагивают концептуальные проблемы академической музыки советского периода: о соцреализме как стиле и инструменте власти (материал Б. Гаспарова, где вводится фигура С. Прокофьева) [9]) и постановления конца 1940-х годов, где музыкальные факты становятся частью более широкого культурного контекста, а именно — литературы, живописи, кино (материал М. Раку [29]).

Примечательно, что отсутствуют такие маркеры советского музыкального искусства, как хореодрама, песенная опера и целый пул произведений, олицетворяющих советскую эпоху (например, кантата «Александр Невский», «Ленинградская» симфония и др.). Не менее показательно и игнорирование послевоенного музыкального авангарда в лице Э. Денисова и С. Губайдулиной. Таким образом, на сайте к 2023 году феномен «советская музыка» выстраивается как массовое, неакадемическое и преимущественно развлекательное явление на протяжении всего исторического периода, максимально отражавшее изменяющийся идеологический и эмоциональный дух страны⁽³⁰⁾. И у читателя, принадлежащего к поколению миллениалов и уже не помнящего лично СССР, ресайклинг модели «советская музыка» будет именно таким, каким его продуцирует Arzamas в русскоязычном интернет-пространстве.

(29) Ряд выводов автора прозвучали в рамках доклада на Международной научной конференции «Развитие и разломы: историческое измерение в художественном творчестве, восприятии, интерпретации» (2023). См.: Купец Л.А. Что такое «советская музыка»? Версия сайта «Arzamas» 2023 // Тезисы и материалы Международной научной конференции «Развитие и разломы: историческое измерение в художественном творчестве, восприятии, интерпретации», 30 октября – 1 ноября 2023 г. / Ред.-сост. Г.В. Ковалевский; ред. А.Л. Порфирьева. СПб.: РИИИ, 2023. С. 32–33.

(30) Другую, академическую версию «советской музыки» см. в фундаментальном исследовании, вышедшем к 100-летию революций 1917 года [43].

Список литературы:

- 1 9 песен о войне // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/special/war-life> (дата обращения 13.12.2023).
- 2 Альфред Шнитке – о том, почему шлягеры – это зло // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/256-shnittke> (дата обращения 13.12.2023).
- 3 Бояринов Д. История страны в 10 песнях Матвея Блантера // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/2107> (дата обращения 13.12.2023).
- 4 Бояринов Д. Плейлист советской поп-музыки 1920–30-х годов // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/2319> (дата обращения 13.12.2023).
- 5 Вербицкая Е. Лемешев и Козловский // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/micro/romans/6> (дата обращения 13.12.2023).
- 6 Видео: песни на идише // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1919> (дата обращения 13.12.2023).
- 7 Вьюгин В. «Культурный ресайклинг»: к истории понятия (1960–1990-е годы) // Новое литературное обозрение. 2021. № 3 (169). С. 13–32.
- 8 Ганкин Л. Музыка железной дороги // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1413> (дата обращения 13.12.2023).
- 9 Гасларов Б. Соцреализм как художественный стиль и как инструмент власти // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1549> (дата обращения 01.12.2023).
- 10 Гришин А. «Мохнатый шмель» и «На далекой Амазонке»: песни на стихи Киплинга // Arzamas. URL: https://arzamas.academy/mag/1055-kipling_songs (дата обращения 13.12.2023).
- 11 Дорожкова П. Авангардный // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/micro/romans/8> (дата обращения 13.11.2023).
- 12 Дорожкова П. Пионерский // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/micro/romans/7> (дата обращения 13.11.2023).
- 13 Дорожкова П. Серенада профессора Преображенского // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/micro/romans/1> (дата обращения 13.11.2023).
- 14 Дорожкова П. Шостакович и английские поэты // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/micro/romans/10> (дата обращения 13.11.2023).
- 15 Журкова Д.А. Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры // Художественная культура. 2020. № 2 (33). С. 264–287. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00034>.
- 16 Журкова Д.А. Жанровые закономерности саундтрека ретро-сериалов об артистах советской эстрады // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 37–55. <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-37-55>.
- 17 Исаев Е.М. Публичная история в России: научный и учебный контекст формирования нового междисциплинарного поля // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2016. Вып. 2 (33). С. 7–13. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2016-2-7-13>.
- 18 Ключникова (Лобанкова) Е. 12 цитат из дневников Сергея Прокофьева // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/667-prokofiev> (дата обращения 13.11.2023).
- 19 Ключникова (Лобанкова) Е. 12 цитат из писем Дмитрия Шостаковича // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/877-shostakovich> (дата обращения 13.11.2023).
- 20 Ключникова (Лобанкова) Е. Шостакович и Шалапин на отдыхе: плейлист Иваново // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1603> (дата обращения 13.11.2023).
- 21 Космические анекдоты и частушки // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/shorts/3474> (дата обращения 10.11.2023).
- 22 Купец Л.А. История музыки как Public History: проблемы, перспективы, достижения // Музыкальная наука в контексте культуры: К 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных: Сборник по материалам Международной научной конференции / Отв. ред. Е.С. Дерунец и др. М.: Пробел-2000, 2018. С. 293–303.
- 23 Купец Л.А. Культурный ресайклинг и советская музыка в отечественных медиатекстах 2000–2010-х годов // Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам Восьмой Международной научно-практической конференции 14 апреля 2021 года / Краснодар. гос. ин-т культуры; ред. кол.: Т.Ф. Шак, М.Л. Караманова, А.Н. Ситалова. Краснодар: КГИК, 2021. С. 26–30.
- 24 Купец Л.А. Концепция «русской музыки» в постсоветской России конца 1990-х годов // Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): Коллективная монография / Ред.-сост. Л.П. Казанцева. СПб.: Союз художников, 2023. С. 36–43.
- 25 Марголит Е. Вся история советского кино с 1917 по 1991 год в одной таблице // Arzamas. URL: https://arzamas.academy/mag/937-soviet_movies (дата обращения 10.11.2023).
- 26 Николаи Ф. История эмоций: три версии // Новое литературное обозрение. 2019. № 2 (156). С. 289–297.
- 27 О чем поет Александр Галич? // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/604-galich> (дата обращения 10.11.2023).
- 28 Песни русской эмиграции // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/shorts/372> (дата обращения 10.11.2023).
- 29 Раку М. Травля писателей, композиторов, режиссеров в послевоенном СССР // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/courses/3007/2> (дата обращения 01.12.2023).
- 30 Сальникова Е.В. Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х: Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИ, 2019. 480 с.
- 31 Селиванова А. 10 утопических проектов советских авангардистов // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/611-utopist> (дата обращения 10.11.2023).
- 32 Старосельская Н. Театр «Ромэн» и его артисты // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/19> (дата обращения 10.11.2023).
- 33 Тимофеев Я. 12 цитат из автобиографии Игоря Стравинского // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/839-stravinsky> (дата обращения 11.11.2023).
- 34 Фихтенгольц М. Как слушать оперу // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/337-opera> (дата обращения 11.11.2023).
- 35 Хлопова В. История современного танца в 31 постановке // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1452> (дата обращения 11.11.2023).
- 36 Хлопова В. История современного танца в 31 постановке. Морис Бержар «Болеро» 1961 // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1452#bez> (дата обращения 11.11.2023).
- 37 Хорошилова О. Откуда у Чайковского вата в ухе? // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/185-chaikovsky> (дата обращения 11.11.2023).
- 38 Ширинский А., Рогожников В. БАМ в советской пропаганде и культуре. Песни // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1738> (дата обращения 11.11.2023).
- 39 Шостакович на репетиции // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/143-nose> (дата обращения 12.11.2023).

- 40 Яковлева Ю. Что такое классический русский балет // *Arzamas*. URL: <https://arzamas.academy/mag/317-balet> (дата обращения 12.11.2023).
- 41 Amos H. *Arzamas: The Cultural History Project Fighting Politicisation of the Past in Russia* // *The Calvert Journal*. 2018. July 04. URL: <https://www.new-east-archive.org/articles/show/10393/arzamas-the-russian-history-site-fighting-politicisation-of-the-past> (дата обращения 01.12.2023).
- 42 Kupets L. Opera Criticism in Russia in the Early 21st Century: Constructing the (Non-) Soviet Style // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2020. № 3. С. 114–127. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.3.114-127>.
- 43 *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery* / Ed. by Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. Oxford: Oxford University Press, 2017. 434 p. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197266151.001.0001>.

References:

- 1 9 pesen o voine [9 Songs about War]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/special/war-life> (accessed 13.12.2023). (In Russian)
- 2 Al'fred Shnitke — o tom, pochemu shlyagery — eto zlo [Alfred Schnittke — On Why Schlagers Are Evil]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/256-shnitke> (accessed 13.12.2023). (In Russian)
- 3 Boyarinov D. Istorija strany v 10 pesnyakh Matveya Blanter [History of the Country in 10 Songs by Matvey Blanter]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/2107> (accessed 13.12.2023). (In Russian)
- 4 Boyarinov D. Pleilist sovetsoi pop-muzyki 1920–30-kh godov [A Playlist of Soviet Pop Music from the 1920s and 30s]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/2319> (accessed 13.12.2023). (In Russian)
- 5 Verbitskaya E. Lemeshev i Kozlovskii [Lemeshev and Kozlovsky]. *Arzamas*. Available at: URL: <https://arzamas.academy/micro/romans/6> (accessed 13.12.2023). (In Russian)
- 6 Video: pesni na idishe [Video: Songs in Yiddish]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1919> (accessed 13.12.2023). (In Russian)
- 7 V'yugin V. "Kul'turnyi resaikling": k istorii ponyatiya (1960–1990-e gody) ["Cultural Recycling": A Contribution to the History of the Concept (1960s-1990s)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2021, no. 3 (169), pp. 13–32. (In Russian)
- 8 Gankin L. Muzyka zheleznoi dorogi [The Music of the Railroad]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1413> (accessed 13.12.2023). (In Russian)
- 9 Gasparov B. Sotsrealizm kak khudozhestvennyy stil' i kak instrument vlasti [Socialist Realism as an Artistic Style and as an Instrument of Power]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1549> (accessed 01.12.2023). (In Russian)
- 10 Grishin A. "Mokhnaty shmel'" i "Na dalekoi Amazonke": pesni na stikhi Kiplinga ["The Furry Bumblebee" and "On a Distant Amazon": Songs to Kipling's Poems]. *Arzamas*. Available at: https://arzamas.academy/mag/1055-kipling_songs (accessed 13.12.2023). (In Russian)
- 11 Dorozhkova P. Avangardnyi [Avant-garde]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/micro/romans/8> (accessed 13.11.2023). (In Russian)
- 12 Dorozhkova P. Pionerskii [Pioneer]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/micro/romans/7> (accessed 13.11.2023). (In Russian)
- 13 Dorozhkova P. Serenada professora Preobrazhenskogo [Professor Preobrazhensky's Serenade]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/micro/romans/1> (accessed 13.11.2023). (In Russian)
- 14 Dorozhkova P. Shostakovich i angliiskie poety [Shostakovich and the British Poets]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/micro/romans/10> (accessed 13.11.2023). (In Russian)
- 15 Zhurkova D.A. Teleproekt "Starye pesni o glavnom": sud'ba nostalgii v kontekste postsovetsoi kul'tury [TV Project "Old Songs About the Most Important": The Destiny of Nostalgia in the Context of Post-Soviet Culture]. *Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies]*, 2020, no. 2 (33), pp. 264–287. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00034>. (In Russian)
- 16 Zhurkova D.A. Zhanrovye zakonmernosti saundtreka retro-serialov ob artistakh sovetsoi ehstrady [Soundtrack's Genre Patterns of the Russian Retro-series about Soviet Pop Artists]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2023, vol. 69, pp. 37–55. <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-37-55>. (In Russian)

- 17 Isaev E.M. Publichnaya istoriya v Rossii: nauchnyi i uchebnyi kontekst formirovaniya novogo mezhdistsiplinarnogo polya [Public History in Russia: Scientific and Educational Context of Forming a New Interdisciplinary Field]. *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Istoriya*, 2016, issue 2 (33), pp. 7-13. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2016-2-7-13>. (In Russian)
- 18 Klyuchnikova (Lobankova) E. 12 tsitat iz dnevnikov Sergeya Prokof'eva [12 Quotes from Sergei Prokofiev's Diaries]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/667-prokofiev> (accessed 13.11.2023). (In Russian)
- 19 Klyuchnikova (Lobankova) E. 12 tsitat iz pisem Dmitriya Shostakovicha [12 Quotes from Dmitri Shostakovich's Letters]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/877-shostakovich> (accessed 13.11.2023). (In Russian)
- 20 Klyuchnikova (Lobankova) E. Shostakovich i Shalyapin na otdyke: pleilist Ivanovo [Shostakovich and Chaliapin on Vacation: Ivanovo Playlist]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1603> (accessed 13.11.2023). (In Russian)
- 21 Kosmicheskie anekdoty i chastushki [Space Anecdotes and Ditties]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/shorts/3474> (accessed 10.11.2023). (In Russian)
- 22 Kupets L.A. Istoriya muzyki kak Public History: problemy, perspektivy, dostizheniya [Music History as Public History: Problems, Prospects, Achievements]. *Muzyka v kontekste kul'tury: K 75-letiyu Rossijskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh: Sbornik po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Music in the Context of Culture: To the 75th Anniversary of the Gnessin Russian Academy of Music: Collection of Materials of the International Scientific Conference], ed. E.S. Derunets et al. Moscow, Probel-2000 Publ., 2018, pp. 293-303. (In Russian)
- 23 Kupets L.A. Kul'turnyi resaikling i sovetskaya muzyka v otechestvennykh mediatekstakh 2000-2010-kh godov [Cultural Recycling and Soviet Music in Russian Media Texts of 2000s-2010s]. *Muzyka v prostranstve mediakul'tury: Sbornik statei po materialam Vos'moi Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 14 aprelya 2021 goda* [Music in the Space of Media Culture: Collection of Articles on the Materials of the 8th International Scientific and Practical Conference, April 14, 2021], Krasnodar State Institute of Culture, ed. board T.F. Shak, M.L. Karmanova, A.N. Sitalova. Krasnodar, KGIK Publ., 2021, pp. 26-30. (In Russian)
- 24 Kupets L.A. Kontseptsiya "russkoi muzyki" v postsovetskoi Rossii kontsa 1990-kh godov [The Concept of "Russian Music" in Post-Soviet Russia in the Late 1990s]. *Zarubezhnaya muzyka o Rossii (muzykal'naya rossika): Kollektivnaya monografiya* [Music from Abroad about Russia (Musical Rossica): Collective Monograph], ed. L.P. Kazantseva. St. Petersburg, Izdatel'stvo "Soyuz khudozhnikov" Publ., 2023, pp. 36-43. (In Russian)
- 25 Margolit E. Vsyaya istoriya sovetskogo kino s 1917 po 1991 god v odnoi tablitse [The Entire History of Soviet Cinema from 1917 to 1991 in One Table]. *Arzamas*. Available at: https://arzamas.academy/mag/937-soviet_movies (accessed 10.11.2023). (In Russian)
- 26 Nikolai F. Istoriya ehmotzii: tri versii [The History of Emotion: Three Versions]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2019, no. 2 (156), pp. 289-297. (In Russian)
- 27 O chem poet Aleksandr Galich? [What Does Alexander Galich Sing About?]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/604-galich> (accessed 10.11.2023). (In Russian)
- 28 Pesni russkoi ehmiigratsii [Songs of the Russian Emigration]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/shorts/372> (accessed 10.11.2023). (In Russian)
- 29 Raku M. Travlya pisatelei, kompozitorov, rezhisserov v poslevoennom SSSR [Persecution of Writers, Composers, Directors in the Post-war USSR]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/courses/3007/2> (accessed 01.12.2023). (In Russian)
- 30 Salnikova E.V. Sovetskaya kul'tura v dvizhenii. Ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh: Vizual'nye obrazy, geroi, syuzhety [Soviet Culture on the Move. From the Mid-1930s to the Mid-1980s: Visual Images, Characters, Plots]. Moscow, LKI Publ., 2019. 480 p. (In Russian)
- 31 Selivanova A. 10 utopicheskikh proektov sovetskikh avangardistov [10 Utopian Projects of Soviet Avant-gardists]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/611-utopist> (accessed 10.11.2023). (In Russian)
- 32 Staroseľ'skaya N. Teatr "Romen" i ego artisty [Theater "Romain" and Its Artists]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/19> (accessed 10.11.2023). (In Russian)
- 33 Timofeev Ya. 12 tsitat iz avtobiografii Igorya Stravinskogo [12 Quotes from Igor Stravinsky's Autobiography]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/839-stravinsky> (accessed 11.11.2023). (In Russian)
- 34 Fikhtengol'ts M. Kak slushat' operu [How to Listen to Opera]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/337-opera> (accessed 11.11.2023). (In Russian)
- 35 Khlopova V. Istoriya sovremennogo tantsa v 31 postanovke [The History of Modern Dance in 31 Productions]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1452> (accessed 11.11.2023). (In Russian)
- 36 Khlopova V. Istoriya sovremennogo tantsa v 31 postanovke. Moris Bezhar "Bolero" 1961 [The History of Modern Dance in 31 Productions. Maurice Bejart *Bolero* 1961]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1452#bez> (accessed 11.11.2023). (In Russian)
- 37 Khoroshilova O. Otkuda u Chaikovskogo vata v ukhe? [How Did Tchaikovsky Get Cotton in His Ear?]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/185-chaikovsky> (accessed 11.11.2023). (In Russian)
- 38 Shirinskii A., Rogozhnikov V. BAM v sovetskoi propagande i kul'ture. Pesni [BAM in Soviet Propaganda and Culture. Songs]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1738> (accessed 11.11.2023). (In Russian)
- 39 Shostakovich na repetitsii [Shostakovich at a Rehearsal]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/143-nose> (accessed 12.11.2023). (In Russian)
- 40 Yakovleva Yu. Chto takoe klassicheskii russkii balet [What Is Classical Russian Ballet]. *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/317-balet> (accessed 12.11.2023). (In Russian)
- 41 Amos H. Arzamas: The Cultural History Project Fighting Politicisation of the Past in Russia. *The Calvert Journal*, 2018, July 04. Available at: <https://www.new-east-archive.org/articles/show/10393/arzamas-the-russian-history-site-fighting-politicisation-of-the-past> (accessed 01.12.2023).
- 42 Kupets L. Opera Criticism in Russia in the Early 21st Century: Constructing the (Non-) Soviet Style. *Music Scholarship*, 2020, no. 3, pp. 114-127. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.3.114-127>.
- 43 *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery*, eds. Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. Oxford, Oxford University Press, 2017. 434 p. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197266151.001.0001>.

УДК 75

ББК 85.103(2)6; 85.143(2)6

Манучарова Дарья Александровна

Аспирант, Государственный институт искусствознания; старший научный сотрудник, отдел живописи второй половины XIX – начала XX века, Государственная Третьяковская галерея, 119017, Россия, Москва, Лаврушинский пер., 10
ORCID ID: 0009-0002-1773-533X
ManucharovaDA@tretyakov.ru

Ключевые слова: Ольга Делла-Вос-Кардовская, портретная живопись, русское изобразительное искусство первой трети XX века, репрезентативный портрет, камерный портрет, портрет-тип, детский портрет

Манучарова Дарья Александровна

Портретное творчество О.Л. Делла-Вос- Кардовской в контексте русского искусства 1900–1930-х годов



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-220-249

Для цит.: Манучарова Д.А. Портретное творчество

О.Л. Делла-Вос-Кардовской в контексте русского искусства
1900–1930-х годов // Художественная культура. 2024. № 2. С. 220–249.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-220-249>.

For cit.: Manucharova D.A. Portrait Works by Olga Della-Vos-
Kardovskaya in the Context of the Russian Art of the 1900s-1930s.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 220–249.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-220-249>. (In Russian)

Manucharova Daria A.

PhD Student, State Institute for Art Studies, Moscow; Senior Researcher, Painting of the Second Half of the 19th – early 20th Century Department, State Tretyakov Gallery, 10 Lavrushinsky Lane, Moscow, 119017, Russia
ORCID ID: 0009-0002-1773-533X
ManucharovaDA@tretyakov.ru

Keywords: Olga Della-Vos-Kardovskaya, portraiture, Russian fine art of the first third of the 20th century, representative portrait, chamber portrait, typified portrait, children's portrait

Manucharova Daria A.

Portrait Works by Olga Della-Vos-Kardovskaya
in the Context of the Russian Art of the 1900s-1930s

Аннотация. В статье рассматривается портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской — от первых значимых картин художницы, созданных в этом жанре («Портрет Н.С. Гумилева», 1908, ГТГ), до последних, конца 1930-х годов. Эта сторона деятельности мастера до сих пор не отражена в обобщающем труде. В то же время в последние годы интерес к творчеству художницы растет, о чем свидетельствует включение работ Делла-Вос-Кардовской в крупные выставочные проекты многих музеев России. В первую очередь востребованы именно портреты ее кисти, в которых нашли отражение различные тенденции русского изобразительного искусства начала XX века и советского — 1920–1930-х годов.

В статье предлагается разделить портреты художницы на три основных типа: репрезентативные, камерные и типизированные. Последние включают разновидность — детские портреты. Произведения перечисленных типов представлены во всех периодах творческой биографии мастера. Это позволило наиболее четко определить особенности ее портретного творчества в целом, а также рассмотреть ее картины и рисунки в контексте развития изобразительного искусства первых трех десятилетий XX века.

В результате исследования можно сделать следующий вывод: несмотря на воздействие потрясений и коренных переломов в жизни страны и самой художницы, ее портретное творчество мало менялось на протяжении 1900–1930-х. По сравнению с дореволюционной эпохой в нем появились новые типы героев, а принципы репрезентации и художественные приемы остались, в сущности, прежними. Наибольшие трансформации прослеживаются в области детских портретов, которые в дореволюционном творчестве Делла-Вос-Кардовской связаны с идеалистически-ретроспективными задачами (дети изображались в старинных костюмах, в интерьерах XIX века), а в советское время стали идеологически нагруженными и плакатными.

Abstract. The article focuses on portrait works by Olga Della-Vos-Kardovskaya — from her first significant paintings in this genre (e.g. *Portrait of Nikolay Gumilev*, 1908, State Tretyakov Gallery) to the last ones dating back to the late 1930s. This aspect of the master's activity has not yet been the subject of a comprehensive research. Meanwhile, there has been a growing interest in the creative work of Olga Della-Vos-Kardovskaya, which is evidenced by the fact that her paintings are presented at many major exhibitions in Russia. First of all, these include her portraits, which reflect various trends in the Russian fine art of the early 20th century and the Soviet art of the 1920s-1930s.

The author of this article suggests dividing Olga Della-Vos-Kardovskaya's portraits into three main types: representative, chamber, and typified portraits. The last group includes a subtype — children's portraits. The artist created portraits of the three types throughout her entire creative biography. This division allows defining the features of the master's portraiture and considering her paintings and drawings in the context of art development in the first three decades of the 20th century. As a result, it is possible to draw a conclusion that despite radical changes in the country and in the artist's life, her portraiture remained almost unchanged during the 1900s-1930s. In comparison with the pre-revolutionary period, in her later works there appeared new character types, but the representation principles and artistic techniques remain the same. The most striking differences are found in her children's portraits, which in the pre-revolutionary work of Della-Vos-Kardovskaya were associated with idealistic retrospective tasks (children were depicted in 19th-century interiors, wearing old-fashioned costumes) and became ideologically loaded in Soviet times.

...Когда она писала портреты... она не только постоянно думала о чисто художественной задаче, она не только духовно сближалась со своей моделью, но как-то по-особенному любовно относилась к ней, – можно даже сказать сильнее – она влюблялась в нее... и как часто бывает у влюбленных – у нее возник свой образ, идеал, мечта...

Е.Д. Кардовская об О.Л. Делла-Вос-Кардовской

Введение

Ольга Людвиговна Делла-Вос-Кардовская (1877–1952) входит в число мастеров, которые не были смелыми новаторами и главными действующими лицами художественного процесса первой трети XX века. Тем не менее изучение наследия подобных фигур в контексте истории искусства относится к актуальным направлениям современной науки, так как возвращение из небытия забытых имен, составляющих «соединительную ткань» культуры, позволяет углубить и дополнить представления о художественной жизни России указанного периода. Сходные задачи поставлены в настоящей статье: впервые⁽¹⁾ рассматриваются живописные и графические портреты Делла-Вос-Кардовской всех периодов ее деятельности. Выбор темы обусловлен не только отсутствием исследований, но и тем, что портретный жанр был основным в творчестве художницы, к нему она обращалась на протяжении всей жизни. Поэтому на материале соответствующих произведений мы попытаемся выявить круг тенденций, оказавших влияние на сложение индивидуальной манеры мастера, выяснить, что в ее произведениях этого жанра было типично, а что отличало их от работ других художников, и определить, какое место ее портретное творчество занимает в истории русской художественной культуры первой трети XX века.

За это время моделями Делла-Вос-Кардовской становились поэты Серебряного века, известные актеры, писатели, представители советской власти, члены ее семьи и друзья, обычные люди, не принадлежащие к сфере культуры, и дети. Все портреты кисти художницы можно разделить на три типа: репрезентативные, камерные и типизированные. Такая систематизация позволяет увидеть, каким

образом в разные периоды творчества художница решала сходные художественные задачи.

К первой группе относятся портреты представителей творческой интеллигенции и советской элиты, а также автопортреты. Это поясные или поленные изображения на фоне тщательно разработанных натуральных или сочиненных пейзажей и интерьеров, в большинстве своем с атрибутами, указывающими на профессиональную принадлежность портретируемых. Ко второму типу относятся погрудные и поясные графические портреты, а также эскизные и небольшие по формату живописные изображения родственников и друзей художницы в интерьере или на нейтральном фоне. Последний тип представлен портретами в полный рост, поленными или поясными, на которых изображены персонажи, относящиеся к определенной социальной группе, – это собирательные образы крестьян, колхозниц и пионеров в пространстве натурального пейзажа.

Штрихи к биографии Делла-Вос-Кардовской

Прежде чем приступить к разбору портретов художницы, приведем краткий обзор ее биографии, творческой и социальной, что необходимо для понимания того, в каких обстоятельствах были созданы ее произведения. Первоначальное художественное образование она получила в Харькове в 1891–1894 годах в студии художника-пейзажиста Е.Е. Шрейдера, приобщившего ее к работе с натуры и познакомившего с творчеством французских мастеров-барбизонцев и импрессионистов, которых он высоко ценил.

По совету Шрейдера в 1894 году Делла-Вос отправилась поступать в Высшее художественное училище и стала единственной из 25 абитуриенток-женщин, принятых в тот год [2, л. 4]. Среди преподавателей был последователь П.П. Чистякова В.Е. Савинский, не одобрявший ее тональные рисунки, выполненные углем, и пытавшийся приучить художницу к штриховому рисованию карандашом. Затем ее принял в свою мастерскую И.Е. Репин, и она пополнила ряд его известных женщин-учениц: М.В. Веревкиной, А.П. Остроумовой-Лебедевой, Е.А. Киселевой (учившейся позже). Но в репинской мастерской Делла-Вос пробыла не дольше года и оставила ее в 1899 году, выйдя замуж за Д.Н. Кардовского, так что академию она так и не окончила.

(1) В статьях, посвященных творчеству Делла-Вос-Кардовской, затронут только узкий аспект интересующей нас темы, связанный с дореволюционными портретами поэтов Серебряного века и членов семьи художницы [см.: 13; 15].

После свадьбы творческая пара отправилась в Мюнхен и пробыла там год. Кардовский учился у А. Ажбе, а Делла-Вос-Кардовская готовилась к появлению на свет дочери и почти не занималась живописью и рисованием. В этот период она посещала европейские музеи и выставки, так что ее художественное формирование завершилось в «плохо проветриваемой атмосфере немецкого салонного символизма» [17, с. 179]. Также вслед за мужем она вошла в круг «русских мюнхенцев» — И.Э. Грабаря, В.В. Кандинского, М.В. Веревкиной и А.Я. Явленского, что не могло не отразиться на ее дальнейшем творчестве.

По возвращении из Мюнхена она создала один из своих первых самостоятельных портретов «Дама в амазонке»⁽²⁾, местонахождение которого на сегодняшний день неизвестно. Произведение было показано на Весенней выставке в Академии художеств 1903 года. За неимением фотографий, подготовительных работ или описания этой картины остается комментировать лишь название, свидетельствующее, что на полотне была изображена неизвестная в женском костюме для верховой езды. Элегантные по силуэту амазонки, стилистически восходящие к предметам мужского гардероба, были в моде в эпоху модерна, отвечали ее эстетическим требованиям. Самый известный пример изображения подобного костюма — портрет М.В. Нестерова дочери Ольги в амазонке (1906, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, далее — ГРМ), выполненный через несколько лет после создания указанной картины Делла-Вос-Кардовской.

Следующий этап биографии художницы связан с ее жизнью в Царском Селе и охватывает период с конца 1900-х по 1917 год. Из-за болезни дочери Кардовских Кати семья переехала из столицы в пригород с более благоприятным климатом, где жизнь была сосредоточена вокруг обслуживания императорской резиденции. К другим особенностям этого места относится большое количество учебных заведений с давними традициями, среди которых, конечно, выделялся лицей, где учился А.С. Пушкин. Число художественных школ Царского

(2) В одном из вариантов автобиографии художница называет свою картину «Дама в синей амазонке» [1, л. 1].

Портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской
в контексте русского искусства 1900–1930-х годов

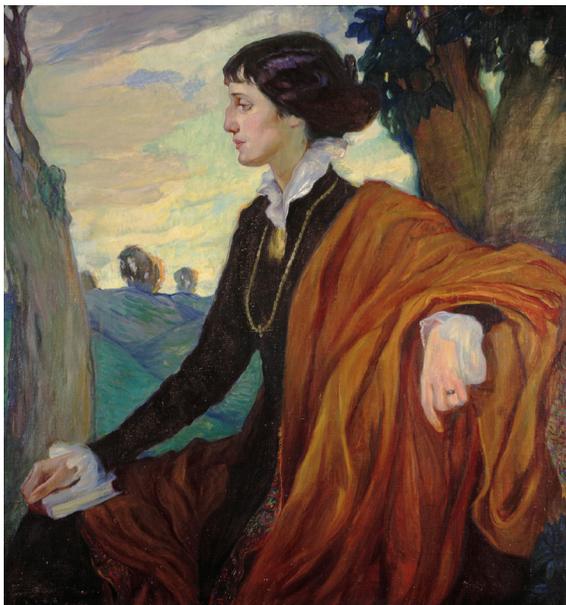
Села пополнилось с появлением студии Делла-Вос-Кардовской, где она преподавала рисунок и живопись с 1910 по 1917 год.

В «городе муз» в начале XX века жили многие литераторы и художники. Достаточно напомнить, что некоторое время семьи Кардовских и Гумилевых жили в соседних квартирах. Они быстро нашли общий язык. Кардовские влились в царскосельскую творческую среду⁽³⁾, одним из доказательств чему служит тот факт, что в домашнем альбоме художницы авторами были записаны стихи М.А. Волошина, И.Ф. Анненского и, конечно, посвященное ей стихотворение Н.С. Гумилева. Также в альбоме Кати Кардовской поэт записал акrostих, первые буквы которого складываются в ее имя и фамилию. В свою очередь, Делла-Вос-Кардовская оставила в альбоме А.А. Ахматовой акварельный рисунок с изображением царскосельской статуи, которую поэтесса называла своим двойником.

В тот же период художница по собственной инициативе создавала портреты поэтов: в 1909 году — Гумилева, а в 1914, когда тот уже находился на фронте Первой мировой войны, — его жены Ахматовой (Государственная Третьяковская галерея, Москва, далее — ГТГ, оба портрета будут рассмотрены ниже). Кроме того, в Царском Селе были выполнены портрет поэта В.А. Комаровского (сангина, 1912, ГТГ), живописный портрет Кардовского (ГТГ) и парный к нему автопортрет (ГРМ).

Свои произведения, в том числе перечисленные выше, Делла-Вос-Кардовская показывала на выставках Нового общества художников (далее — НОХ), Союза русских художников (далее — СРХ) и Московского товарищества художников (далее — МТХ). Если в выставках СРХ и МТХ она участвовала эпизодически и в качестве экспонента, то в НОХ Делла-Вос-Кардовская была членом-учредителем и помогала мужу заниматься организацией проектов объединения. Ее работы экспонировались на всех выставках общества, состоявшихся с 1904 по 1917 год. Именно с этим объединением, целью которого была поддержка выпускников Академии художеств, во многом связано развитие неоклассических тенденций в русском искусстве начала

(3) См. воспоминания о Н.С. Гумилеве Делла-Вос-Кардовской [8] и ее дочери Е.Д. Кардовской [12].



Ил. 1. О.Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет А.А. Ахматовой. 1914. Холст, масло. 86 × 82,5 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

XX века [6, с. 62]. Безусловно, они нашли отражение и в портретном творчестве Делла-Вос-Кардовской.

НОХ прекратило существование в начале 1917 года, а через год, в 1918-м, Ольга Людвиговна с семьей поселилась в Переславле-Залесском, подальше от эпицентра революционных событий. Там у них был собственный дом 1885 года постройки, унаследованный Кардовским от родственницы в 1915-м. Вскоре после переезда художница включилась в образовательный процесс в городе, преподавала в нескольких учебных заведениях и основала школу рисования в своем доме. Она устраивала первые художественные выставки в Переславле, помогала ученикам в осуществлении театральных постановок и, как и ее муж, принимала активное участие в организации Переславского музея-заповедника.

Новости и сведения о переменах приходили сюда с характерным для провинции опозданием, так что в сохранявшем прежний уклад жизни Переславле художница нашла новые для себя темы, связанные с изображением сцен из жизни крестьян, пейзажей и портретов местных жителей. В домашней жизни Кардовские старались поддер-

живать атмосферу прежней, дореволюционной жизни, перевезли из Царского Села предметы обстановки, наполнив комнаты мебелью и вещами XIX века, о чем можно судить по фотографиям и зарисовкам интерьеров.

В 1923 году в связи с преподавательской занятостью Кардовского в Москве семья переехала в Москву, в дом Любошинских-Вернадских на Zubovskom бульваре. Каждое лето супруги продолжали бывать в Переславле, поддерживали творческие инициативы горожан. Там же они жили позже, во время Великой Отечественной войны. Их дом стал важным культурным очагом, у них собиралась переславская интеллигенция, а столичные гости считали своим долгом побывать у Кардовских, приезжая в Переславль. В разное время они принимали у себя М.М. Пришвина, Л.М. Леонова, актеров МХАТ 2-го, П.И. Нерадовского, В.Н. Фигнер. Перечисленные известные люди или члены их семьи послужили моделями для портретов Делла-Вос-Кардовской.

Супруги участвовали в выставках объединения «Жар-цвет», созданного в декабре 1923 года в Москве бывшими участниками «Мира искусства», «Московского салона» и НОХ, среди которых были К.Ф. Богаевский, К.В. Кандауров и Ю.Л. Оболенская [18, с. 63]. Его члены не примкнули ни к авангардным направлениям, ни к продолжателям линии передвижнического реализма АХРР, находясь на срединном пути между двух противоположных систем.

После расформирования «Жар-цвета» в 1929 году Кардовские стали членами-учредителями Союза советских художников (1930–1932), под эгидой которого Делла-Вос-Кардовская работала над портретами партийных деятелей и эскизами открыток на социалистические темы. Своего рода итогом ее творческой биографии можно считать совместную выставку произведений супругов, состоявшуюся в Москве и Ленинграде в 1938 году. На ней было показано более ста произведений художницы.

Репрезентативные портреты

Именно в репрезентативных портретах наиболее ярко проявился принцип, лежавший в основе творческого метода Делла-Вос-Кардовской: синтез в одном произведении мотивов и приемов, апроприированных у разных предшественников и современников. Главные ориентиры

для нее — европейские образцы: итальянские профильные портреты кватроченто, английская живопись XVIII века, салонное искусство XIX столетия. Можно было бы предположить, что, помимо регулярного посещения Эрмитажа в годы учебы в академии и европейских музеев во время путешествий, на нее, как и на многих молодых живописцев и графиков, оказала влияние «Историко-художественная выставка русских портретов», проходившая в Таврическом дворце в 1905 году. Однако сведений о посещении художницей этой экспозиции нет. Так или иначе, во многом благодаря этой выставке в русской портретной живописи начала XX века получили распространение ретроспективные тенденции, по-своему осмысленные мастерами разных направлений (В.А. Серовым, К.А. Сомовым, З.Е. Серебряковой, А.Е. Яковлевым, В.И. Шухаевым, Е.А. Киселевой), а затем развивались в советский период (в работах И.Э. Грабаря, И.И. Машкова). В творчестве Делла-Вос-Кардовской эта тенденция будет сохраняться во все периоды.

Ее репрезентативные портреты отличает предпочтение определенной композиционной схемы: фигура модели занимает первый план, «надвигаясь» на нижний край картины, а далее без плавного перехода написан фон — пейзаж или интерьер, напоминающий театральные задники на портретах А.Я. Головина. В результате создается эффект аппликативного наложения фигуры, усиливающийся за счет использования контурной обводки.

Как и у других мастеров петербургской школы, тем более представителей неоклассического направления, в основе метода Делла-Вос-Кардовской лежала линия, графичность. К некоторым репрезентативным портретам автор делала графические эскизы и варианты пастелью, углем или карандашом, в размер или чуть меньше картины. К произведениям такого рода относятся: автопортрет, портреты Кардовского⁽⁴⁾, Ахматовой, актера Ю.М. Юрьева, летчика М.М. Громова⁽⁵⁾. Закономерно, что в них больше живости, их композиции динамичны, а позы моделей естественнее. В графических работах уделяется

(4) Созданный в период работы над парным к нему автопортретом, то есть спустя три года после исполнения живописного портрета Кардовского.

(5) В своей автобиографии Делла-Вос-Кардовская указывала, что Громов позировал ей два раза до и два раза после совершения своего рекордного беспосадочного полета из СССР в США через Северный полюс 12-14 июля 1937 года [2, л. 5 об.].

Портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской
в контексте русского искусства 1900–1930-х годов

больше внимания изображению лиц, используется активная светотеневая моделировка, «растворенная» в живописных вариантах за счет декоративизма, колорита и введения второстепенных деталей.

Созданные в разное время портреты Делла-Вос-Кардовской объединяет традиционный принцип репрезентации известных людей с помощью устоявшихся иконографических схем и атрибутов [20, р. 82]. Портретируемые окружены «говорящими» деталями, указывающими на статус в обществе или профессию, а их лица безэмоциональны и отстранены.

Художница ставила себе задачу прежде всего передать узнаваемые черты внешности моделей и стереотипные, знаковые представления о социальных группах, к которым принадлежали портретируемые (поэтесса изображена с книгой в руке, актер — за гримерным столом, авиатор в летной форме смотрит в небо). То есть индивидуальная характеристика в ее портретах всегда сочетается с чертами социальной маски, следовательно, изображенные в них люди представляют не только самих себя, но и свою профессию в целом. Эта особенность в сочетании с несколько наивной стилизацией позволяет отметить близость ее портретов эстетике кэмп в определении С. Зонтаг: «Кэмп — это искусство, целью которого является быть серьезным, но не восприниматься всеми как серьезное, потому что оно всегда выглядит „чересчур“» [10, с. 56]; «Кэмп — это прославление персонажа. <...> Персонаж понимается как состояние постоянного пылания — личность, представляющая из себя нечто неизменное и очень интенсивное. Это отношение к персонажу представляет собой ключ к театрализации переживания, неотделимый в кэмповской чувствительности» [10, с. 58].

К «кэмповским» работам художницы относится портрет Гумилева, определяющей характеристикой которого становится маска денди, маркирующая принадлежность к кругу «избранных» из артистической среды. Поэт изображен на фоне идиллического сада. Изящным жестом руки с длинными тонкими пальцами, как у светских героев портретов Дж.С. Сарджента, он поправляет желтую маргаритку в петлице. Изысканность образа приправлена иронией (тоже кэмповская категория), ощутимо переданной и через диссонанс элегантного костюма с косоглазием и «жирафьей шеей» Гумилева, и в том, как фигура, словно вырезанная, нарочито монтируется с фантазийным пейзажем.

Схожим образом вписана в пространство картины фигура Ахматовой на портрете 1914 года, написанном еще до сложения иконографии поэтессы. В образе, созданном Делла-Вос-Кардовской, соединяются мотивы произведений разных эпох: царственная поза, профильное изображение, ниспадающая тяжелыми складками «ложноклассическая шаль» [14] напоминают о портрете Екатерины II кисти Ф.С. Рокотова (1763, ГТГ). Яблоня с плодами в правой части композиции за спиной модели восходит к «Мадонне с Младенцем под яблоней» Л. Кранаха-старшего (около 1530-х, ГЭ), а пейзажный фрагмент решен в духе Т. Гейнсборо, размещавшего своих моделей на фоне сельских ландшафтов. Одновременно художница выступает наследницей романтической традиции изображения женщины-поэта с лицом-маской, как на портретах К.К. Павловой работы Н.Д. Шпревича и Е.П. Ростопчиной кисти П.А. Федотова (оба — 1850, ГТГ), на которых модели запечатлены в момент работы над рукописями⁽⁶⁾.

Уже дочь Делла-Вос-Кардовской отмечала, что ее матери удалось в портрете Ахматовой передать внешнее сходство, но едва ли — отразить характер, внутреннее состояние поэтессы: «Похожа Анна Андреевна на портрете чрезвычайно, но это смягченная, идеализированная Ахматова, более женственная, мягкая, без той сложности, изломанности и надрывности (искренней ли? — не было ли это все придуманной позой?), которые чувствуются во многих стихотворениях ее „Четок“».

Но как ни нравится мне с художественной стороны ахматовский портрет работы моей матери, я все же считаю, что Ахматова такая, какую ее знали ее друзья — поэты, поклонники тех лет, Ахматова „Четок“ передана не на этом портрете, а на портрете работы Альтмана» [11, с. 329]. В образе, созданном Н.И. Альтманом (1915, ГРМ), сталкиваются рафинированность и гротеск, высокое и обыденное, что ощущается даже в конфликтном сочетании открытых желтого и синего цветов⁽⁷⁾. Однако и этот портрет нельзя назвать психологическим, тем более автора интересовали другие задачи: Ахматова

(6) Автор благодарит В.В. Калмыкову за указание на эти портреты.

(7) Подробнее о портретах Ахматовой 1910-х годов см.: [16, с. 82].

Портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской
в контексте русского искусства 1900–1930-х годов

представлена Альтманом как современная поэтесса Серебряного века, а не олицетворение творца вообще, как у Делла-Вос-Кардовской.

В нашем контексте интересно также сопоставить портрет работы художницы с картиной хорошо знакомого ей мастера В.И. Шухаева. В 1915 году он написал портрет молодой писательницы и журналистки Л.М. Рейснер (Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля, Музей Серебряного века, Москва), где та изображена с книгой в руках на фоне фантастического пейзажа. На Рейснер старинное черное платье со «стюартовским воротником» (попутно заметим, что костюм, в котором Ахматова позировала Делла-Вос-Кардовской, сама поэтесса называла «гамлетовским»⁽⁸⁾). Нельзя утверждать, что сходство образов было сознательным⁽⁹⁾, но оно удивительно, если иметь в виду будущее драматическое переплетение судеб Ахматовой и Рейснер.

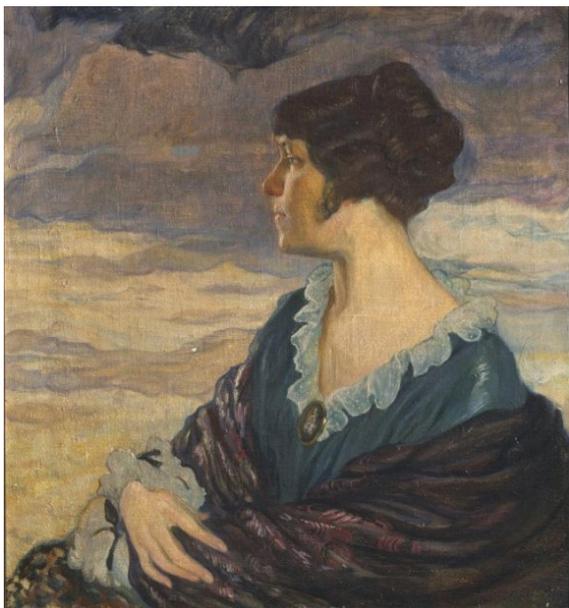
Безусловно, Шухаев более последователен в стилизации манеры Раннего итальянского и Северного Возрождения. Модель на его портрете внимательно и серьезно смотрит прямо на зрителя. В загадочном жесте ее рук, указывающем на пустые страницы раскрытой книги, и в напряженном столкновении цветов ощущается тревожное настроение эпохи начала XX века. Притом что портрет Ахматовой кисти Делла-Вос-Кардовской полон сходных с шухаевским деталей, драматические мотивы в нем отсутствуют, им не дает прорваться непроницаемое лицо-маска модели.

Впоследствии подход художницы к портретированию, основанный на эклектичном соединении «общих мест» из разных традиций, оставался неизменным, так что потрясения первых пореволюционных десятилетий прослеживаются в ее творчестве на уровне не художественного языка, а смены типа моделей и антуража.

Портрет Громова (1938, Научно-мемориальный музей профессора Н.Е. Жуковского, Москва) она создала в то время, когда в культуре

(8) Сохранились фотографии Ахматовой в этом костюме, сделанные Е.Д. Кардовской (Государственный литературно-мемориальный музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, Санкт-Петербург), и автопортрет Делла-Вос-Кардовской в том же или аналогичном платье (1912, ГТГ).

(9) При этом необходимо учесть, что молодой художник не мог не видеть портрет Ахматовой кисти Делла-Вос-Кардовской, представленный на выставке НОХ 1914–1915 года, где были показаны работы Шухаева.



Ил. 2. О.Л. Делла-Вос-Кардовская. Автопортрет. 1917. Холст, масло. 67,5 × 65,6 см. ГРМ

СССР закладывались основы архетипа героя [7, с. 743]. Авиатор запечатлен в профессиональном костюме на фоне поля с низкой линией горизонта, с решительным взглядом, устремленным в небо. Так будут изображать летчиков советские художники разных лет, и Делла-Вос-Кардовская участвовала в формировании этого канона. Динамичная композиция портрета во многом схожа с решением эскиза для открытки Д.Н. Кардовского «Связист». В обоих произведениях уделено большое внимание деталям пейзажа и костюма, что позволило одному из современников охарактеризовать портрет Громова как «почти жанровую сцену» [19, с. 29].

Так и в портрете В.И. Качалова⁽¹⁰⁾ (1937, Переславский музей-заповедник, далее — ПМЗ) изображению интерьера гримерной актера придается не меньше значения, чем его фигуре: в отличие от предыдущей работы, она не наложена на фон, а включена в пространственную

(10) В.И. Качалов состоял в родстве с Д.Н. Кардовским через свою жену Н.Н. Левестамм (сценический псевдоним Литовцева), которая была двоюродной сестрой художника.



Ил. 3. О.Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет М.М. Громова перед полетом. Холст, масло. 112 × 96 см. 1938. Научно-мемориальный музей профессора Н.Е. Жуковского, Москва

среду. Произведения художницы, в которых композиция построена по такому принципу, ее супруг называл «картинами, трактующими человеческую фигуру в nature mort'e» [4, л. 1 об.]. К ним относятся работы Делла-Вос-Кардовской разных лет: «Маленькая женщина» (1910, ГРМ), «Футболист» (1925) и «Мотоциклист» (1928, оба — ПМЗ), речь о которых пойдет ниже. В портрете Качалова прежде всего передано внешнее сходство, акцентирован жест, но не раскрыт характер великого актера, в отличие от других его изображений: графического портрета В.А. Серова (1908, ГТГ) и фотографии М.С. Наппельбаума, выполненной в 1930-е годы.

Отдельную немногочисленную группу составляют работы художницы, в которых детали костюма, обстановки или пейзажа не указывают на профессию изображенных. Таков портрет Д.Н. Кардовского (1913, ГТГ), парный к нему автопортрет (1916, ГРМ) и более позднее изображение Ю.М. Юрьева (1936, ПМЗ)⁽¹¹⁾. Эти картины объединяет

(11) Юрьев приходился Кардовскому троюродным братом.

не только принадлежность моделей к творческой среде, но и их связь с культурной традицией XIX века, уходящей в прошлое вместе с поколением современников художницы.

Предреволюционный портрет мужа и автопортрет представляют редкий в русском искусстве первой трети XX века тип парных профильных изображений. Кардовский репрезентирован как безукоризненный джентльмен, а Делла-Вос-Кардовская своей статью и костюмом скорее напоминает кустодиевских купчих, нежели художницу. Застывшие вне времени фигуры с отстраненными лицами, вписанные в почти квадратную плоскость, выделяются на фоне условного зарева, переходящего сверху в плотные темно-серые тучи.

На портрете Юрьева фоном служит реальный интерьер, скорее всего, квартиры Кардовских, с ампирной мебелью и позолоченными вазами. Это произведение представляет ту же линию в советском искусстве 1930-х, что и портреты представителей интеллигенции работы И.Э. Грабаря, И.И. Машкова, М.В. Нестерова того же периода, не лишённые салонного привкуса и наполненные схожей атрибутикой. Намеренной «красивостью» старинных предметов в сочетании с непринужденностью позы модели особенно близок портрету Юрьева нестеровский образ К.Г. Держинской (1937, ГТГ).

Камерные портреты

Портреты данного типа представлены в творчестве художницы живописными и выполненными в разных графических техниках (уголь, сангина, пастель, мел, карандаш) автопортретами и изображениями родственников и знакомых: отца (1910, частное собрание), матери (1913, местонахождение неизвестно), В.А. Комаровского, представителей переславской интеллигенции И.А. Жданова (1923)⁽¹²⁾, А.И. Острецова (1927)⁽¹³⁾, П.М. Пришвина⁽¹⁴⁾ (1928, все — ПМЗ), пожилой женщины (1930, Иркутский областной художественный музей), женщины в белом платке (1934, Моршанский историко-художественный музей, далее — МИХМ). Эти произведения Делла-Вос-Кардовской

(12) Дядя партийного деятеля, идеолога соцреализма А.А. Жданова.

(13) Переславский юрист.

(14) Сын писателя М.М. Пришвина.

Портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской в контексте русского искусства 1900–1930-х годов

либо монохромны, либо с минимальным включением цвета. В них нет внешней эффектности и декоративности, присущей репрезентативным портретам художницы. Основное внимание сосредоточено на тщательно проработанных лицах моделей. На фоне лишь обозначены света и тени, а часть пространства холста или листа оставлена пустой.

В камерных портретах Делла-Вос-Кардовская выступила продолжательницей традиций русского реализма, используя подход своего учителя Репина. В ее работах этого типа проявляется интерес к передаче внутреннего состояния и выражается личное отношение автора к модели. При этом она не показывала сложных душевных переживаний портретируемых, а скорее раскрывала какую-либо одну черту характера каждого, так что выражения некоторых лиц напоминают гримасы, как на портретах «Поп Филька» (1920–1930-е, ПМЗ) и упомянутого Острецова.

Особняком в ее творчестве стоит портрет игуменьи Евгении⁽¹⁵⁾ (1918, ПМЗ), аскетичный по выбору средств выразительности под стать строгому образу модели с твердым взглядом и уверенным жестом. Сами собой напрашиваются параллели между этой работой и изображениями священнослужителей и монахинь кисти М.В. Нестерова и П.Д. Корина, в которых подчеркивается стойкость, непоколебимость веры и осознание изображенными людьми значимости собственной миссии. Эти темы раскрываются и Делла-Вос-Кардовской, только в ее портрете игуменьи не звучат на полную мощь, а проявляются сдержанно и осторожно.

К камерным портретам художницы относятся также графические изображения актеров начала 1920-х годов: С.Г. Бирман в роли королевы в постановке по пьесе А. Стриндберга «Эрик XIV» в Первой студии МХТ (1921, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина), В.И. Качалова в роли Репетилова в МХАТ (местонахождение неизвестно), И.Н. Берсенева в роли Лаэрты в постановке «Гамлета» в МХАТ 2-м (ПМЗ), С.В. Гиацинтовой (Российский

(15) Настоятельница Фёдоровского монастыря в Переславле-Залесском Евгения (1832–1920) была возведена в сан игуменьи в 1875 году. При ней обитель переживала годы наибольшего расцвета вплоть до сложения ею полномочий настоятельницы в 1916 году. В конце жизни матушка Евгения приняла схиму, на что указывает облачение, в котором она изображена на портрете кисти Делла-Вос-Кардовской.



Ил. 4. О. Л. Делла-Вос-Кардовская.
Портрет С. Г. Бирман в роли Королевы.
1921. Цветная бумага на картоне, уголь,
пастель. 71 × 57,5 см. ГЦТМ имени
А. А. Бахрушина, Москва

государственный архив литературы и искусства), А.П. Романовского в роли Лешего в любительской постановке по пьесе Г. Гауптмана «Потонувший колокол» на переславской сцене. Художницу увлекала задача передать выражения лиц, характерные жесты, детали костюма и особенности освещения спектаклей. Созданные ею портреты статичны, и в них присутствует ощущение позирования моделей, а не изображения их непосредственно во время исполнения ролей. Лица-маски — но уже другие, чем в описанных выше случаях, когда моделировались социальные маски, — передают эмоциональное напряжение, но не личность портретируемого, в отличие, например, от образов актеров в ролях, запечатленных Б.Д. Григорьевым. Впрочем, главное отличие подходов двух художников заключается уже в том, что их интересовали совершенно разные персонажи, причем как в театре, так и в действительности: Григорьева — героини маргинальных социальных слоев, выражающие стихийное начало и олицетворяющие низовую культуру России, Делла-Вос-Кардовскую — вневременные, связанные с европейскими Средними веками. Она искала в сложные времена духовную опору в прошлом.

Портреты-типы

Третью группу составляют портреты мастера, созданные в конце 1910 — начале 1940-х годов, в которых типическое преобладает над индивидуальным. На них изображены простые жители Переславля-Залесского, занятые повседневными делами или позирующие художнице. К сходным образам Делла-Вос-Кардовская обращалась и раньше, работая в имении Новое в Ярославской губернии, принадлежавшем родственникам ее мужа Ошаниным. Там семья художников гостила в летние месяцы с 1904 по 1915 год. И если этюды и полотна, созданные в усадьбе, — это, по сути, жанровые сцены с изображением анонимных фигур, то переславские образы портретны. При этом нельзя утверждать, что в пореволюционный период в творчестве Делла-Вос-Кардовской отношение к теме существенно изменилось. На крестьян художница смотрела с любопытством стороннего наблюдателя, они интересовали ее как представители определенного типа, социальной маски. В ее произведениях нет ни поэтизации тяжелого труда (как у А.Г. Венецианова), ни глубокого сочувствия или обличения пороков (как у передвижников). В отличие от своих современников А.Е. Архипова, Ф.А. Малявина и З.Е. Серебряковой, Делла-Вос-Кардовская не посвятила крестьянской теме полотен, монументальных по характеру, отличающихся высоким уровнем художественного обобщения. С этими мастерами ее объединяет разве что частое обращение именно к женским образам и активное введение красного цвета в картины.

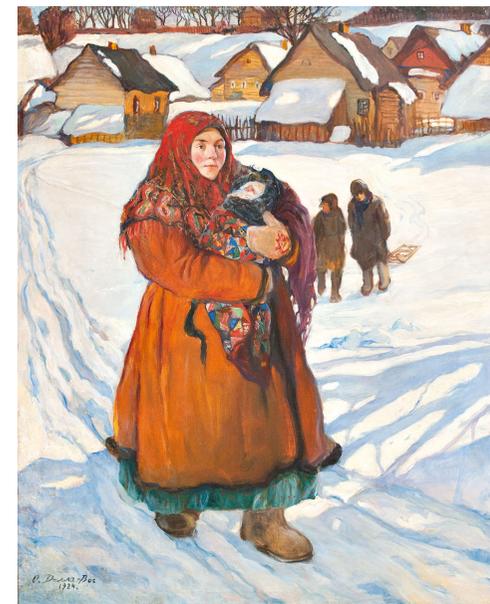
Так, в 1916 году она изобразила с натуры свою дочь Катю в алом сарафане (ПМЗ), любясь прежде всего орнаментами на рубаше и ярким сочетанием цветов народного костюма. Тот же цвет акцентирован в ее более поздних работах «Сбор яблок» (1920-е, ПМЗ) и «Молодая мать» (1924, частное собрание), и в них он едва ли наделен революционным смыслом. Однако здесь усиливается плакатность, которая будет присуща и другим ее картинам и эскизам, предназначенным для тиражирования в виде открыток. Обе работы наполнены реминисценциями из искусства предыдущих эпох: в «Сборе яблок» цитируется «Итальянский полдень» К.П. Брюллова (1827, ГРМ), только без идеализации модели, а «Молодая мать», очевидно, восходит к архетипу матери с младенцем.

В последней упомянутой картине соединяются стереотипные представления о русской женщине и России в целом: прекрасная юная мать идет по заснеженной и залитой солнцем деревенской улице. Неслучайно полотно было отправлено на выставку русского искусства 1924 года в США. При этом лицо героини интересует художницу не больше, чем другие живописные мотивы — пейзаж с аккуратными деревянными домами, тени на снегу, яркий платок с нарядным узором.

На этюде 1918 года с изображением крестьянки Екатерины Романовой, который лег в основу картины, создан совершенно другой образ. Черты лица женщины не столь милостивы, выражение отнюдь не благообразно, а в руках она держит не ребенка, а узелок. Что более всего примечательно, за спиной модели изображен Фёдоровский монастырь Переславля-Залесского, а не избы, как в окончательном варианте. Такое изменение показательно для эпохи, характеризовавшейся борьбой с религией. Все же, как бы ни стремились Кардовские сохранить прежний уклад жизни и нести дореволюционную культуру, они были вынуждены принимать правила игры советской власти. Их семья выделялась среди населения Переславля-Залесского: художник был потомственным дворянином, ему принадлежал целый дом, он не был уплотнен, несмотря на предпринимаемые попытки⁽¹⁶⁾.

Еще один пример исчезновения храмов с картины Делла-Вос-Кардовской повторится в «Мотоциклисте»: на изображении фоновых далей можно различить малозаметные силуэты двух церквей с колокольнями. Художница могла записать их перед отправкой на совместную с супругом юбилейную выставку 1938 года, где было показано это полотно, относящееся к числу значимых работ художницы 1920-х годов наравне с «Футболистом».

Обе упомянутые картины относятся к портретам-типам. Их отличает высветленный колорит и изображение фигуры на фоне пейзажа. Образы портретируемых не похожи на счастливых, исполненных



Ил. 5. О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Молодая мать. 1924. Холст, масло. 71 x 89,5 см. Частное собрание

решимости деятелей нового государства, как на картинах других советских художников 1930-х.

Для «Футболиста» Делла-Вос-Кардовской позировал Д.А. Лобысевич, преподававший физкультуру в переславских школах в 1920-е годы, поэтому на дальнем плане картины изображены фигуры мальчиков с мячом. Лобысевич запечатлен в красочной полосатой футболке, в замысловатой неудобной позе, при этом он не лишен изящества. Его задумчивый и несколько печальный взгляд направлен прямо на зрителя. Это не мускулистый, совершенный физически и духовно спортсмен с картин А.А. Дейнеки и А.Н. Самохвалова, а юноша, напоминающий рафинированного интеллигента дореволюционной поры. На картине «Мотоциклист» запечатлен Ф.А. Кумошенский, начальник пожарного депо Переславля-Залесского. Не менее тщательно, чем лицо и фигура модели, художница изобразила детали второго равноправного «героя» произведения — мотоцикла: благодаря выбранной точке зрения его можно разглядеть во всех подробностях.

Хотя по ряду формальных признаков «Футболист» и «Мотоциклист» сближаются с репрезентативными портретами художницы

(16) Согласно документам, их дом спасло от уплотнения то, что в 1918 году Делла-Вос-Кардовская открыла в нем свою художественную школу [см.: 3].

разных лет, все же индивидуальное начало в них в большей степени нивелировано. Скорее художница стремилась к созданию собирательных образов. Об этом свидетельствуют и авторские названия картин.

Ребенок как тип

Изображения детей можно выделить в особую группу портретов-типов работы Делла-Вос-Кардовской. Именно в произведениях на темы детства проявились самые показательные изменения в творчестве художницы 1920–1930-х годов по сравнению с дореволюционными произведениями. В 1900–1910-е образ ребенка для нее был связан с домашним уютом, причем с ностальгическим оттенком: на таких картинах изображались фигуры девочек, одетых по моде XIX века, в старинном интерьере. Эти дети (для которых главной моделью служила все та же Катя Кардовская) предавались неспешному досугу: плели венки из васильков, музицировали, читали. Портретные задачи в таких случаях интересовали Делла-Вос-Кардовскую мало, а фигуры выполняли функцию стаффажа, как на картинах ее современника С.А. Виноградова. Различие подходов двух художников в том, что Виноградов любовался красотой момента и изменчивой игрой света. Его интерьерные сценки производят впечатление случайно подсмотренных мгновений жизни. А на картинах Делла-Вос-Кардовской «За книгой» (МИХМ) и «Весенняя песня» (1914, Тверская областная картинная галерея) мир усадьбы представлен как место, находящееся вне обыденного течения времени.

Как и дореволюционные картины Делла-Вос-Кардовской с изображением детей, ее произведения 1930-х годов (в 1920-е она почти не обращалась к подобным образам) нельзя назвать портретами в строгом смысле, хотя фигуры занимают в композиции главенствующее место. Большинство ее работ советского времени на темы детства связаны с заказами открыток для Госиздата и созданы в 1930–1932 годы [5, л. 4 об., 6 об., 10 об.]. Серию художница называла «От октябрёнка до коммуниста» [2, л. 5].

На эскизах запечатлены малыши во время игр, дети постарше — в минуты отдыха, «правильного» досуга или на демонстрациях. Их занятия нагружены политическим смыслом: ребята строят мавзолеев,

Портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской в контексте русского искусства 1900–1930-х годов



Ил. 6. О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Нам нужны эскадрильи. Эскиз почтовой карточки. Начало 1930-х. Картон, масло. 26,5 × 20,6 см. Переславский музей-заповедник

играют в колхоз, примеряют пионерские галстуки. На большинстве открыток изображен не один ребенок, а целый детский коллектив, что соответствовало идеологии новой эпохи, ориентированной на искоренение индивидуализма с самых ранних лет [9, с. 32]. Это не конкретные мальчики и девочки, а безликие дети вообще, некоторые — с натянутыми улыбками и отталкивающими гримасами (открытка «Мы новый мир построим»). На первый план в таких работах выходят воспитательные, а не эстетические функции, и на них запечатлен образец для подражания, растиражированный во множестве экземпляров, а не частная жизнь и любование прекрасной стариной, как на дореволюционных произведениях. И если с картин художницы с изображением детей 1900–1910-х звучит тема преемственности поколений и сохранения традиций, то на открытках 1930-х образы никак не связаны с прошлым, а наоборот, олицетворяют все новое и устремлены в будущее (открытка «Нам нужны эскадрильи»).

В собственной педагогической практике в Переславле-Залесском Делла-Вос-Кардовская прививала ученикам другие идеалы: рассказывала об искусстве Ренессанса, одевала натурщиков в старинные

костюмы, помогала ставить спектакли по пьесам Г. Гауптмана и Э. Ростана. Так что многие актуальные для эпохи сюжеты открыток были внутренне чужды художнице, поэтому в них, как нигде в ее творчестве, ощущается ирония, неискренность, особенно в сопоставлении с дореволюционными картинами. Вероятно, она и сама не считала заказные тиражные работы своей главной удачей, ведь на масштабную юбилейную выставку 1938 года (совместную с Кардовским), где были показаны все ее главные живописные и графические произведения⁽¹⁷⁾, она представила всего один эскиз открытки («Первое мая»).

Заключение

Резюмируя обзор портретного творчества Делла-Вос-Кардовской, составляющего главный раздел ее наследия, мы убедились, что индивидуальная манера художницы складывалась из синтеза традиций, привитых ей в пореформенной Академии художеств, с использованием иконографических схем и мотивов предыдущих эпох, а также разнообразных по сочетанию цитат и реминисценций из творчества ее современников — представителей различных стилистических направлений.

Творческая биография Делла-Вос-Кардовской представляет интерес не только с точки зрения истории искусства, но и как социокультурный феномен. Она училась в Академии художеств у Репина, входила в Мюнхене в кружок художников-модернистов, а затем, оставшись в СССР, работала в небольшом городке Переславле-Залесском, фактически с нуля развивая местную художественную жизнь. Было ли это для нее внутренней эмиграцией? С одной стороны, можно ответить на этот вопрос утвердительно, потому что и в искусстве, и в преподавании, и в укладе жизни она бережно сохраняла традиции дореволюционной культуры, и ее художественная манера «законсервировалась». С другой стороны, она реагировала на вызовы времени, хотя в большей степени это выразилось в смене социальной принадлежности портретируемых (на место утонченных героев Серебряного века пришли деятели советской власти, культуры и простые граждане).

Портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской
в контексте русского искусства 1900–1930-х годов

Как и многим другим художникам, ей приходилось приспосабливаться к реалиям жизни в новом обществе, что ощущается в сделанных на заказ работах на далекие для нее темы, связанные с прославлением социалистического строя. Благодаря благоразумному соблюдению внутреннего баланса и оптимистичному характеру, о котором писали в воспоминаниях ученики и дочь художницы, в трудное время ей удалось остаться в профессии и состояться как мастер портретного жанра, пусть и без громких заявлений.

В ее творчестве представлены светские репрезентации, камерные и типологические портреты. Благодаря этому разделению, впервые предложенному в применении к портретам художницы в настоящей статье, мы проследили, каким образом каждый из этих типов развивался или, напротив, оставался неизменным в разные периоды творческого пути Делла-Вос-Кардовской. Это позволило прийти к заключению, что в своей основе ее художественный язык не менялся.

Как уже было сказано, под воздействием времени в ее творчестве появлялись новые типы героев, но личностное наполнение в портретах, сделанных не по официальному заказу, оставалось прежним. Делла-Вос-Кардовская во все периоды творчества сохраняла интерес к способности личности представлять и современность, и прошлое, так что модели были для нее в первую очередь носителями определенной культуры. Таким образом, портреты мастера всех рассмотренных типов объединяет то, что индивидуальное начало проявляется в них в большей или меньшей степени, но никогда не раскрывается полностью, а между собой эти произведения отличаются соотношением индивидуального и типического.

В настоящей статье предпринята первая попытка систематизации и обобщения портретного наследия Делла-Вос-Кардовской. Дальнейшее пристальное изучение этой темы с привлечением более широкого круга произведений художницы, в том числе и тех, местонахождение которых на сегодняшний день неизвестно, а также работ ее современников для выявления взаимных влияний может дать неожиданные и плодотворные результаты.

(17) За исключением портрета расстрелянного в 1921 году Гумилева.

Портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской
в контексте русского искусства 1900–1930-х годов

Источники:

- 1 Автобиография Делла-Вос-Кардовской О.Л. // ОР ГТГ. Ф. 120. Ед. хр. 4628. 2 л.
- 2 Личное дело Делла-Вос-Кардовской О.Л., 1877 г.р., художника // РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253. 9 л.
- 3 Ответное письмо на отношение Земельно-жилищного п/отдела по поводу уплотнения дома Кардовских: 30.10.1920 // ПЗМ-16474/19. 1 л.
- 4 Письмо Д.Н. Кардовского П.И. Нерадовскому: 20.02.1928 // ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 551. 2 л.
- 5 Расчетная книжка О.Л. Делла-Вос-Кардовской: 15.03.1929–08.07.1932 // ОР ГТГ. Ф. 102. Ед. хр. 4. 16 л.

Список литературы:

- 6 Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский неоклассицизм: [Альбом]. М.: Галарт, 2002. 288 с.
- 7 Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. М.: Академический проект, 2000. С. 743–784.
- 8 Делла-Вос-Кардовская О.Л. Воспоминания о Гумилеве // Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников / Сост. Ю.В. Зобнин и др. Л.: Изд-во Междунар. фонда истории науки, 1991. С. 30–34.
- 9 Добренко Е.А. Соцреализм и мир детства // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. М.: Академический проект, 2000. С. 31–40.
- 10 Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Зонтаг С. Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–1970-х годов / Пер. с англ., сост. и коммент. Б. Дубина. М.: Рус. феноменологич. общество, 1997. С. 48–64.
- 11 Кардовская Е.Д. Неизвестный портрет Анны Ахматовой // Панорама искусств'7. М.: Советский художник, 1984. С. 328–331.
- 12 Кардовская Е.Д. Н.С. Гумилев и А.А. Ахматова // Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников / Сост. Ю.В. Зобнин и др. Л.: Изд-во Междунар. фонда истории науки, 1991. С. 35–40.
- 13 Козлова Ю.А. Поэты Серебряного века Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, В.А. Комаровский на портретах О.Л. Делла-Вос-Кардовской // Искусство второй половины XIX–XX века: Вопросы реставрации и музееведения: Сообщения Государственной Третьяковской галереи. М.: ГТГ, 1995. С. 130–142.
- 14 Мандельштам О.Э. Ахматова // Образ Ахматовой: Антология / Ред. и вступ. ст. Э. Голлербаха. 2-е изд. [Л.]: Ленингр. о-во библиофилов, 1925. С. 30.
- 15 Мельничук О.Е. Ольга Делла-Вос-Кардовская: Возвращение имени // Собрание. 2004. № 2. С. 24–29.
- 16 Молок Ю.А. Вокруг ранних портретов // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 81–85.

- 17 Поспелов Г.Г. Салонное искусство и новейшие течения начала XX века // Искусство «золотой середины»: Русская версия / Отв. ред. Т.Л. Карпова. М.: URSS, 2008. С. 175–182.
- 18 Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932): Справочник. СПб.: Издательство Чернышева, 1992. 400 с.
- 19 Тихомиров А.Н. Красная Армия в изобразительном искусстве: Художественная выставка «XX лет Красной армии и Военно-морского флота». М.; Л.: Искусство, 1939. 131 с.
- 20 Brilliant R. Portraiture. Cambridge (Mass.): Harvard univ. press, 1991. 192 p.

Портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской
в контексте русского искусства 1900–1930-х годов

Sources:

- 1 Avtobiografiya Della-Vos-Kardovskoi O.L. [Autobiography of Olga Della-Vos-Kardovskaya]. *OR GTG* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], f. 120, unit of storage 4628, 2 l. (In Russian)
- 2 Lichnoe delo Della-Vos-Kardovskoi O.L., 1877 g.r., khudozhnika [Personal File of Della-Vos-Kardovskaya O.L., Born in 1877, an Artist]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2907, inv. 2, unit of storage 253, 9 l. (In Russian)
- 3 Otvetnoe pis'mo na otnoshenie Zemel'no-zhilishchnogo p'otdela po povodu uplotneniya doma Kardovskikh: 30.10.1920 [Response Letter to the Appeal of the Land and Housing Subdepartment Regarding the Compaction of the Kardovsky House: 30.10.1920]. *PZM* [Pereslavl-Zalessky Museum-Reserve], inv. 16474/19, 1 l. (In Russian)
- 4 Pis'mo D.N. Kardovskogo P.I. Neradovskomu: 20.02.1928 [Letter from Dmitry Kardovsky to Pyotr Neradovsky: 20.02.1928]. *OR GTG* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], f. 31, unit of storage 551, 2 l. (In Russian)
- 5 Raschetnaya knizhka O.L. Della-Vos-Kardovskoi: 15.03.1929–08.07.1932 [O.L. Della-Vos-Kardovskaya's Passbook: 15.03.1929–08.07.1932]. *OR GTG* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], f. 102, unit of storage 4, 16 l. (In Russian)
- 12 Kardovskaya E.D. N.S. Gumilev i A.A. Akhmatova [N.S. Gumilev and A.A. Akhmatova]. *Zhizn' Nikolaya Gumilyova: Vospominaniya sovremennikov*, comp. Yu.V. Zobnin et al. Leningrad, Izd-vo Mezhdunarodnogo fonda istorii nauki Publ., 1991, pp. 35–40. (In Russian)
- 13 Kozlova Yu.A. Poehty Serebryanogo veka N.S. Gumilev, A.A. Akhmatova, V.A. Komarovskii na portretakh O.L. Della-Vos-Kardovskoi [Poets of the Silver Age N.S. Gumilev, A.A. Akhmatova, V.A. Komarovskii in Portraits of O.L. Della-Vos-Kardovskaya]. *Iskusstvo vtoroi poloviny XIX–XX veka: Voprosy restavratsii i muzevedeniya: Soobshcheniya Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Art of the Second Half of the 19th – 20th Century: Issues of Restoration and Museology: Reports of the State Tretyakov Gallery]. Moscow, GTG Publ., 1995, pp. 130–142. (In Russian)
- 14 Mandel'shtam O.E. Akhmatova [Akhmatova]. *Obraz Akhmatovoi: Antologiya* [The Image of Akhmatova: An Anthology], ed., intr. article E. Gollerbach. 2nd ed. Leningrad, Leningradskoe obshchestvo bibliofilov Publ., 1925, p. 30. (In Russian)
- 15 Mel'nichuk O.E. Ol'ga Della-Vos-Kardovskaya: Vozvrashchenie imeni [Olga Della-Vos-Kardovskaya: Returning the Name]. *Sobranie*, 2004, no. 2, pp. 24–29. (In Russian)
- 16 Molok Yu.A. Vokrug rannikh portretov [Around Early Portraits]. *Literaturnoe obozrenie*, 1989, no. 5, pp. 81–85. (In Russian)
- 17 Pospelov G.G. Salonnoe iskusstvo i noveishie techeniya nachala XX veka [Salon Art and the Newest Trends of the Early 20th Century]. *Iskusstvo "zolotoi serediny": Russkaya versiya* [The Art of the "Golden Mean": Russian Version], ed. T.L. Karpova. Moscow, URSS Publ., 2008, pp. 175–182. (In Russian)
- 18 Severyukhin D. Ya., Leikind O.L. *Zolotoi vek khudozhestvennykh ob'edinenii v Rossii i SSSR (1820–1932): Spravochnik* [The Golden Age of Art Associations of Russia and the USSR (1820–1932): Guide]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Chernysheva Publ., 1992. 400 p. (In Russian)
- 19 Tikhomirov A.N. *Krasnaya Armiya v izobrazitel'nom iskusstve: Khudozhestvennaya vystavka "XX let Krasnoi armii i Voенно-morskogo flota"* [The Red Army in Fine Arts: Art Exhibition "XX Years of the Red Army and Navy"]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1939. 131 p. (In Russian)
- 20 Brilliant R. *Portraiture*. Cambridge (Mass.), Harvard univ. press, 1991. 192 p.

References:

- 6 Borisova E.A., Sternin G.Yu. *Russkii neoklassitsizm: [Al'bum]* [Russian Neoclassicism: Album]. Moscow, Galart Publ., 2002. 288 p. (In Russian)
- 7 Gyunter H. Arkhetipy sovetsoi kul'tury [Archetypes of Soviet Culture]. *Sotsrealisticheskii kanon*, eds. H. Gyunter, E. Dobrenko. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 743–784. (In Russian)
- 8 Della-Vos-Kardovskaya O.L. Vospominaniya o Gumileve [Memories of Gumilyov]. *Zhizn' Nikolaya Gumilyova: Vospominaniya sovremennikov*, comp. Yu.V. Zobnin et al. Leningrad, Izd-vo Mezhdunarodnogo fonda istorii nauki Publ., 1991, pp. 30–34. (In Russian)
- 9 Dobrenko E.A. Sotsrealizm i mir detstva [Socialist Realism and the World of Childhood]. *Sotsrealisticheskii kanon*, eds. H. Gyunter, E. Dobrenko. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 31–40. (In Russian)
- 10 Sontag S. Zаметki o kempe [Notes on Camp]. Sontag S. *Mysl' kak strast'. Izbrannye ehsse 1960–1970-kh godov* [Thought as Passion: Selected Essays of the 1960s–1970s], transl. from English, comp., notes B. Dubin. Moscow, Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo Publ., 1997, pp. 48–64. (In Russian)
- 11 Kardovskaya E.D. Neizvestnyi portret Anny Akhmatovoi [Unknown Portrait of Anna Akhmatova]. *Panorama iskusstv* 7. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1984, pp. 328–331. (In Russian)

УДК 75

ББК 85.103(2)

Иньшаков Александр Николаевич

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21

ORCID ID: 0000-0002-4165-7100

in-sarow@list.ru

Ключевые слова: М.А. Врубель, Д.Л. Андреев, П.И. Бромирский, В.В. Кандинский, П.И. Карпов, М.Ф. Ларионов, К.С. Малевич, С.М. Романович, В.Н. Чекрыгин, импрессионизм, символизм, монументальная живопись, русский авангард, футуризм

Иньшаков Александр Николаевич

Выставка Михаила Врубеля как предмет искусство- ведческой рефлексии



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-250-285

Для цит.: *Иньшаков А.Н.* Выставка Михаила Врубеля как предмет искусствоведческой рефлексии // *Художественная культура*. 2024. № 2. С. 250–285. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-250-285>.

For cit.: Inshakov A.N. Mikhail Vrubel's Exhibition as a Subject of Art Criticism Reflection. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 250–285. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-250-285>. (In Russian)

Inshakov Aleksandr N.

PhD (in Art History), Leading Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia

ORCID ID: 0000-0002-4165-7100

in-sarow@list.ru

Keywords: M.A. Vrubel, D.L. Andreev, P.I. Bromirsky, V.V. Kandinsky, P.I. Karpov, M.F. Larionov, K.S. Malevich, S.M. Romanovich, V.N. Chekrygin, impressionism, symbolism, monumental painting, Russian avant-garde, futurism

Inshakov Aleksandr N.

Mikhail Vrubel's Exhibition as a Subject
of Art Criticism Reflection

Аннотация. В статье, написанной после посещения выставки произведений М.А. Врубеля в Государственной Третьяковской галерее (Москва) зимой 2021–2022 года, автор делится некоторыми своими впечатлениями, полученными на экспозиции. Врубель предстает как новатор, предсказавший и предвосхитивший в своем творчестве многие явления в искусстве XX века. Рассматривается влияние творчества Врубеля на художников русского авангарда и восприятие его искусства мастерами новых направлений, анализируются различные связи молодых русских художников 1900–1910-х годов с поисками Врубеля. Новизна работы состоит в том, что данная тема до настоящего времени не была в полной мере изучена. Весьма значительная экспозиция произведений художника в ГТГ предоставила много нового материала для изучения влияния творчества Врубеля на мастеров русского искусства XX века. Особый акцент в статье сделан на рассмотрении последнего периода творчества мастера, связанного с его заболеванием, с точки зрения современного исследователя — значимого и вполне самостоятельного явления, которое завершает его творчество XIX века и открывает новые возможности для искусства XX века. В качестве материала для исследования использованы произведения Врубеля, показанные на выставке в ГТГ 2021–2022 года, мемуары и свидетельства художников начала XX века, труды историков искусства XX века.

Abstract. In this article, written after visiting the exhibition of works by M.A. Vrubel at the State Tretyakov Gallery in Moscow in the winter of 2021–2022, the author shares some of his impressions of the event. Vrubel appears as an innovator who predicted and anticipated in his work many phenomena in the art of the coming 20th century. The author examines the influence of Vrubel's creative work on the artists of the Russian avant-garde and the perception of his works by the masters of new trends in art. The purpose of the study is to analyse various connections between the young Russian artists of the 1900s-1910s and the art and searches of Vrubel. The novelty of the work lies in the fact that this topic has not been fully studied to date. The significant exposition of Vrubel's works at the Tretyakov Gallery provided a lot of new material for studying the influence of the artist's work on the masters of the Russian art of the 20th century. In the article special emphasis is placed on the consideration of the last period of the master's work associated with his illness. From the point of view of a modern researcher this period is a significant and completely independent phenomenon that completed his work of the 19th century and opened up new opportunities for the art of the 20th century. Research material for this article is presented by the works of Vrubel shown at the exhibition in the Tretyakov Gallery in 2021–2022, the memoirs and testimonies of the artists of the early 20th century, and subsequent works of the art historians of the 20th century.

Введение

Целью исследования является анализ живописного и монументально-декоративного творчества М.А. Врубеля, наряду с попыткой проследить различные влияния его поисков на молодых русских художников первых десятилетий XX века, в том числе на мастеров русского авангарда. Актуальность и новизна работы обусловлена недостаточной, на наш взгляд, изученностью этой важной темы. В статье предлагаются новые интерпретации некоторых произведений художника и анализируется восприятие его творчества такими мастерами, как П.И. Бромирский, М.Ф. Ларионов, К.С. Малевич, С.М. Романович. В качестве материалов для исследования использованы произведения Врубеля из российских собраний, показанные на выставке в Государственной Третьяковской галерее (Москва) зимой 2021–2022 года, произведения других русских художников, свидетельства и воспоминания современников Врубеля, исследования историков искусства XX века.

Творчество М.А. Врубеля на рубеже XIX–XX столетий

Поколения историков искусства неоднократно и с наивозможно пристальным вниманием «перепахали» творчество художника. О Врубеле писали буквально все значимые авторы — «от А до Я». Или, точнее сказать, — «от Я до А». От С.П. Яремича до М.М. Алленова. Творческий и жизненный путь Врубеля подробно ими изучен. Современные исследователи не перестают обращаться к творчеству художника. В одном из недавних исследований автор отмечает, что «проблематика творчества художника все более настойчиво заставляет говорить о символистской плененности Врубеля воображаемым, о его порыве к преодолению предметно устойчивых границ, в основе которого лежал модернистски активный поиск абстрактной, но органически мотивированной взаимосвязи смысла и визуального подобия» [9, с. 57]. Поэтому в этих заметках я не буду стараться дать сколько-нибудь подробный разбор творчества великого мастера. Буду отмечать только те моменты и эпизоды, которые привлекали мое внимание на персональной выставке Врубеля в Государственной Третьяковской галерее зимой 2021–2022 года [18] и в процессе размышлений после нее. Как

правило, связаны эти эпизоды с более пристальным всматриванием в те или иные его живописные произведения.

Прежде всего следует отметить весьма подробный и методичный подход устроителей к собиранию и организации художественного материала выставки. Творческое наследие художника представлено очень полно. Вероятно даже, что это наиболее полная и насыщенная экспонатами из всех периодов его творчества экспозиция художника. В этом качестве она явно превосходит предыдущие персональные выставки Врубеля 1956 [16] и 1997 [17] годов. Даже оправданные сожаления об отсутствии произведений художника из киевского собрания не могут изменить эту оценку.

Предыдущие выставки Врубеля в Москве совпадали со значимыми переменами в истории нашей страны. В 1956 году, в период наступающей оттепели, творчество художника практически открылось заново после сравнительно долгого периода умолчания. Нынешней выставке 2021–2022 годов выпала судьба быть открытой в самый разгар эпидемии новой коронавирусной инфекции, когда принятые предохранительные меры были беспрецедентными. Впрочем, на посещаемости выставки (особенно в канун ее окончания) это никак не отразилось. Но было очень непривычно и удивительно наблюдать многочисленных посетителей экспозиции — нарядно одетых женщин и серьезных мужчин — со скрытыми под медицинскими масками и респираторами лицами. Слово все они оказались участниками какого-то огромного и не совсем понятного карнавального действия. Слово бы ожил и стал явью венецианский карнавал с декоративного панно художника «Венеция» (1893, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, далее — ГРМ), расположенного устроителями почти в самом начале экспозиции.

Я не буду касаться темы религиозно-монументального искусства Врубеля. Как уже упоминал выше, оно прекрасно и во всех деталях изучено. Хочу упомянуть лишь один из экспонатов — эскиз фресковой живописи «Хождение по водам» (1890–1891, Государственная Третьяковская галерея, Москва, далее — ГТГ). Небольшой по размерам эскиз был создан художником не в рамках выполнения конкретного заказа монументальной росписи храма. Такой заказ на фрески для храма в Костроме получили К.А. Коровин и В.А. Серов. У двух друзей-художников возникли какие-то трудности в разработке программы

фресок, и тогда Врубель довольно быстро исполнил свой эскиз и продемонстрировал Коровину и Серову, сопроводив его показ шутливой, но и несколько язвительной репликой, что «заказы дают кому попало, а тому, кто умеет делать, не дают».

Здесь весьма интересна и завышенная оценка самим Врубелем своего творчества, и его недвусмысленно выраженное желание дистанцироваться от двух других художников — его собеседников. Еще раз подчеркнем: дистанцироваться от Коровина (!) и Серова (!), мастеров высочайшего класса, весьма достойных его современников. Приведем, кстати, и еще одно его характерное высказывание касательно творчества Серова: «...У Серова нет твердости техники: он берет верный тон, верный рисунок, но ни в том, ни в другом нет натиска (Aufschwung), восторга» [цит. по: 1, с. 52]. Именно так! Врубель сознательно дистанцировал себя и свое творчество от творчества других современных ему мастеров. Разные авторы, писавшие о нем, подчеркивали, что он не любил общества художников и избегал общения с ними. Он ни с кем не ставил себя вровень и сознательно пестовал свое одиночество. Можно привести, по всей вероятности, только один пример, когда Врубель поставил себя в один ряд с другими мастерами. Но это произошло уже на закате его жизни, когда безнадежно больной и полностью ослепший художник находился в клинике. По словам Врубеля, в своих снах или грезах он видел себя среди строителей Десятинной церкви в Киеве. Одним из безымянных мастеров средневекового храма. Мы не беремся судить, насколько сознательным или же бессознательным следует считать такое самовосприятие художника.

Но чтобы проанализировать ряд интересующих нас моментов из творчества Врубеля, все же хочется найти какую-то значимую фигуру для сравнения с ним. И если среди современников Врубеля таковую обнаружить трудно, придется обратиться к мастерам другого поколения и немного другой эпохи. И здесь, в первую очередь, представляется весьма плодотворным сравнение Врубеля с В.В. Кандинским. Разумеется, прежде всего следует исходить из понимания несхожести и различия двух мастеров. Но сама эта несхожесть порой рождает совершенно неожиданные точки соприкосновения — крайности сходятся в одном туго завязанном временном узле.

Почему именно Кандинский?

Сначала — немного цифр. Врубель родился в 1856 году, на второй год правления Александра II. Кандинский родился всего на десять лет позже — в 1866 году. Десять лет — казалось бы, совсем небольшой срок. Ровно посередине этого промежутка стоит 1861 год, год Великой реформы и, по сути, начала новой истории современной России. В 1861 году родился мастер раннего русского авангарда М.В. Матюшин, а в 1966-м — выдающийся символист В.И. Иванов. 1866 год памятен еще выстрелом в Александра II Д.В. Каракозова. Это было начало новой эпохи — «революционного» террора в России. Эти десять лет — пропасть, разделяющая надвое не только две эпохи, но и творчество двух художников — Врубеля и Кандинского.

Но прежде всего скажем о том, что было общего между ними. Путь в искусство у обоих был отчасти схож. Оба сравнительно поздно решили посвятить себя искусству и начали занятия живописью. До того они успели получить прекрасное образование. Врубель окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета, он знал языки, в том числе и древние, читал произведения Платона и других античных философов. Кандинский окончил юридический факультет Московского университета. Значимым представляется неожиданное заочное пересечение в судьбе обоих мастеров. Это произошло в конце 1890-х годов. В 1896 году тридцатилетний Кандинский увидел на выставке в Москве импрессионистический «Стог сена» К. Моне. И понял, что эта поразившая его картина знаменует начало новых поисков в искусстве. В 1898 году сорокадвухлетний Врубель *впервые в жизни* посетил Третьяковскую галерею. И живопись, увиденная им в тот день, его разочаровала [23, с. 13]. Так случайно, но и в не лишенной известного изящества манере, совпали конец старой эпохи в искусстве для одного и начало новой для более молодого другого.

Теперь вернемся на несколько лет назад. В 1890-е годы стремление Врубеля создавать монументальную живопись, не получившее должного признания у заказчиков религиозной живописи, обрело точку приложения в совершенно другой сфере. Талант Врубеля оказался востребован крупной московской буржуазией, художник стал получать заказы на декорирование богатых частных домов. Сестра Врубеля передала Н.М. Тарабукину его слова: он мечтал «иметь двухэтажную мастерскую и писать грандиозные полотна» [23, с. 47]. И вот

его мечта отчасти осуществилась — он мог писать во всю стену, пусть и не в своей мастерской, а в особняках его заказчиков.

На выставке прекрасно и очень наглядно представлена эта сторона деятельности Врубеля. Организаторы экспозиции даже воспроизвели пространство предполагаемого оформления особняка Дункеров — разместив живописные панно с цветами на потолке, как то и было задумано мастером. Впрочем, заказчики тогда отказались принять эту работу художника. Но нашелся заказчик, который смог вполне оценить талант Врубеля и создал все условия для его возможно более полного раскрытия. Особняк А.В. Морозова в Москве стал для художника тем местом, где он смог реализовать свои самые смелые идеи. Современник Врубеля, автор монографии о творчестве мастера А.П. Иванов отмечал высокое мастерство, проявленное им при обращении к историческим сюжетам из Средних веков. По его мнению, Врубель «сознательно подражал готическому стилю. „Роберт-Дьявол“, скульптурный хоровод из четырех сплетшихся руками фигур, рыцаря и трех женщин в длинных одеяниях... свидетельствует, как свободно и естественно сближался порой Врубель в понимании форм с каким-нибудь Адамом Крафтом из старого Нюрнберга; в морозовском витро и особенно в акварельных к нему эскизах, напоминающих по мотиву иллюстрации к средневековым романам, пластические лады Врубеля столь же непринужденно, как бы сами собою, соприкасаются с угловатой музыкой разноцветных готических витражей». [12, с. 43].

Монументально-декорационные работы Врубеля, выполненные по заказу С.И. Мамонтова, уже много раз привлекали к себе внимание исследователей. Поэтому здесь мы останавливаемся только на их аспектах, нужных нам для дальнейшего беглого изложения.

Живописное панно «Полет Фауста и Мефистофеля» (1896, ГТГ) было выполнено художником для готического кабинета в доме А.В. Морозова. Впечатляющий ночной полет ученого Фауста и духа зла Мефистофеля оказался воспроизведен в доме богатого московского купца, причем именно в готическом кабинете дома. Отметим, что старинная немецкая легенда о Фаусте имеет еще средневековое происхождение, она значительно «старше», чем великое произведение И.В. Гёте. Душу западноевропейской культуры О. Шпенглер несколько позднее, уже в XX веке, назвал «фаустовской». И здесь следует упомянуть еще одну монументальную работу М. Врубеля: его



Ил. 1. М.А. Врубель. Полет Фауста и Мефистофеля. 1896. Холст, масло. 290 × 240 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

живописное панно «Философия» (1899). Тема сумерек, значимая для произведений художника, известным образом связывает «Философию» с ночным полетом двух всадников на фоне едва светящегося неба, изображенного в «Полете Фауста и Мефистофеля». В нижней части панно «Философия», у самых ног олицетворяющей ее женской фигуры художник изобразил сову, символ мудрости. Известно еще со времен Г. Гегеля, что «сова Минервы начинает в сумерки свой полет».

На тот же 1896 год приходится и крайне важное событие в жизни Врубеля — его участие во Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде в качестве автора живописных панно «Принцесса Греза» (1896, ГТГ) и «Микула Селянинович» (эскиз, 1896, ГТГ). Все перипетии последовавшей затем истории экспонирования произведений художника прослеживает в своей книге М.М. Алленов. Успех Врубеля на выставке стал успехом и его покровителя С. Мамонтова, и всей нарождающейся российской крупной буржуазии. По словам Алленова, «апофеоз Врубеля был вместе с тем триумфом Мамонтова — „Саввы Великолепного“, как величали его

в своем кругу по аналогии со знаменитым гуманистом — поэтом, меценатом, покровителем и другом художников, правителем Флоренции Лоренцо Медичи, прозванным „Великолепный“» [1, с. 40]. Алленов также приводит пространную цитату из газеты «Волгарь» — апологию и панегирик русскому купечеству: «Шагнув далеко вперед, получив из рук блаженной памяти Александра II широкий доступ к образованию, купечество ныне имеет в рядах своих европейски образованных людей, а дети купеческих семейств несут одинаковую службу в государстве, наряду с другими привилегированными сословиями... Становясь в ближайшее общение с народом, составляя его наиболее крепкую часть, купечество наиболее всех других сословий сохранило в себе самобытный русский дух, и национальные чувства нигде не проявляются с такою силою, уверенностью и широтой, как в этом сословии. Оно единственно сильное в наше время и своею зажиточностью. Оно все может. И вот это-то русское, не изменившее заветам предков сословие, привыкшее горячо и беззаветно любить Россию со всем, что есть в ней хорошего и худого, русское купечество покажет, на гордость целой России, что представляет из себя это сословие и какую опору имеет в нем государство» [цит. по: 1, с. 27–28].

Перечитывая этот фрагмент из книги Алленова, посвященной художнику, невольно вспоминаешь и ту уже отошедшую в прошлое эпоху, когда книга была издана. Последнее десятилетие XX века — для кого-то «лихие», а для кого-то «святые» девяностые годы. И эта апология русского предпринимательства, взятая из провинциальной газеты конца XIX века, кажется вполне органичной для постсоветской эпохи, пытавшейся возродить устои и установления уже давно канувшего в Лету времени. Но мы прекрасно знаем и то, что последовало далее, в неизбежно наступившем XX веке. Первая мировая война, Русская революция... Художнику Врубелю в конце 1890-х годов было неведомо, что грядет эпоха войн и революций. Что скоро все необратимо изменится — и не только в России, но и в Европе. Что Н.А. Бердяев, незадолго до высылки из Советской России внимательно прочитавший «Закат Европы» (1918, 1922) О. Шпенглера, посвятит европейской культуре статью-эпитафию, озаглавленную «Предсмертные мысли Фауста» (1922).

И что уже издалека, из эмигрантского Парижа будет недовольно брюзжать В.В. Набоков в романе «Дар» (1937): «Девятнадцатый век не-

обыкновенно любил выставлять свои богатства, пышное и безвкусное приданое, которое нынешний промотал» [20, с. 464]. А современный историк А.В. Пыжиков — уже в наше время — назовет этот период в истории России «взлетом над пропастью» [см.: 22].

Произведения Врубеля даже этого раннего периода создают нескончаемый, разнообразный поток образов — среди них, естественно, и многие изображения жены художника Н.И. Забелы-Врубель в разных нарядах, интерьерах, жизненных ситуациях и театральных ролях. Здесь же и знаменитые портреты Врубеля конца 1890-х годов. Среди них «Портрет К.Д. Арцыбушева» (1896–1897, ГТГ): за современным обликом делового человека в нем все же еще угадывается предшественник — трагический римлянин, обвиненный и оправданный, но вернувший себе доброе имя уже банкротом... Но бывали и совсем странные превращения — одно из таких произошло с портретом Н.И. Мамонтова. Художник начал писать портрет одного из представителей прославленной купеческой династии, но затем вдруг передумал и вместо него написал «Гадалку» (1895, ГТГ) — восточную женщину на фоне ковра, с пиковым тузом в руке (предвестием грядущего несчастья?). Можно представить себе, как был ошарашен и возмущен решением художника заказчик, чопорный законный член Московской городской думы, подобным «оскорблением действием» его образа.

Продолжим рассматривать другие портреты Врубеля. Нельзя не отметить, что при чуть более пристальном анализе они таят в себе немало интересного для понимания творчества художника. Пожалуй, важнейшее место среди них занимает знаменитый «Портрет С.И. Мамонтова» (1897, ГТГ). Мощный старик, строитель железных дорог и меценат, изображен художником в полуофициальной обстановке, среди собранных им произведений искусства. Здесь следует отметить любопытную традицию, сложившуюся среди авторов, писавших о художнике, еще начиная с 1910-х годов. В персонаже этого портрета, С. Мамонтове, находили некие черты русского богатыря, сравнивали его с «богатырями», которых ранее изображал художник. И еще раз скажем, что, опять-таки, очень трудно избежать искушения увидеть в герое этого значительного произведения художника обобщенный портрет того нового класса русских капиталистов, который стремился к политической власти, экономическим преобразованиям и, казалось бы, пришел в Россию надолго. Так им самим и казалось: но ведали

ли они, что творили, одной рукой собирая произведения искусства, а другой — щедро поддерживая радикальные политические партии? Такие мысли вполне естественно возникают при взгляде на этот портрет. Но насколько же провидел Врубель судьбу своего героя, казалось бы, столь прочно и надолго устроившегося в уютном любовно и добротнo созданном им самим окружении?

Чуть позднее Врубель создал своего «Пана» (1899, ГТГ). Как ни удивительно, в основе этого мифологического произведения художника первоначально также лежал портрет. Врубель задумал написать портрет своей жены Н. Забелы-Врубеля на фоне природных видов усадьбы Тенишевых Хотылёво, где они тогда гостили. Портрет жены даже был начат. Но вернувшись с прогулки, портретируемая с удивлением обнаружила, что художник кардинально изменил свой замысел и уже пишет голову старого Пана... При этом Врубель явно использовал композицию уже выполненного им ранее «Портрета С.И. Мамонтова». Очень возможно, что такая параллель с более ранним произведением была вовсе не намеренной, а имела только лишь подсознательный характер. Седовласый косматый старик, судорожно сжимающий в еще крепкой жилистой руке флейту... Ущербный месяц еще ярк перед рассветом, но скоро станет невидимым, исчезнет в наступающем сиянии дня. Скоро исчезнет и сама эта дикая природа: в пейзаже возникнут шахты, рудники, заводы, рельсы железных дорог. И здесь вполне к месту вспомнить Ф. Гойю — его офорт «Когда рассветет, мы уйдем» (1799).

Здесь, и даже не первый раз, возникает важнейшая тема творчества Врубеля — его навязчивое желание выразить в живописи образ Демона. Весьма интересные соображения об эпохах готики и Ренессанса в европейском искусстве, о мироощущении и об искусстве эпох высказал Шпенглер во втором томе «Заката Европы». Согласно Шпенглеру, «люди, не ощущающие за спиной дьявола, не смогли бы создать ни „Божественную комедию“, ни фрески в Орвьето, ни потолок Сикстинской капеллы» [25, с. 51]. В ту далекую эпоху художники явственно ощущали это темное непрерывное присутствие позади себя. Но со времени европейского Ренессанса до конца XIX века прошел целый цикл длительностью в несколько веков. И в европейском искусстве все дьявольское постепенно трансформировалось в населяющих буколические пейзажи мифологических и сказочных



Ил. 2. М.А. Врубель.
Пан. 1899. Холст,
масло. 124 × 108,3 см.
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

существ — непременных персонажей живописных или литературных произведений, своего рода «вечных спутников» человека. Нестрашных и вполне безобидных существ, порой даже забавных и внешне вполне привлекательных. Таковы, к примеру, «Святой Сатир» (1895) А. Франса, отчасти Аполлон из новеллы «Аполлон в Пикардии» (1893) знаменитого историка искусства XIX века У. Патера — кстати, автора хорошо известного понятия «гений места». Может быть, таков и — хотя бы отчасти — «Пан» Врубеля. Но не будем забывать, что вслед за этим произведением последовал скачок к действительно страшному — проявившемуся прежде всего в судьбе самого художника. Достигнув, казалось бы, полного расцвета своих творческих сил и стоя на пороге выдающихся творческих достижений, он в дальнейшем, всего за несколько лет, безнадежно потерял и здоровье, и возможность продолжать свой яркий путь в искусстве.

Но в чем суть этого скачка, этого столь неожиданного поворота судьбы? И к тому же, в чем суть этого разрыва в десять условных лет,

разделившего Врубеля и Кандинского? В чем разрыв между Врубелем и новым поколением художников, поколением авангарда?

Выше мы уже упоминали 1896 год как весьма важную дату. В Москве в этот год экспонировался «Стог сена» К. Моне. Можно еще припомнить, что чуть позднее, в 1898 году М.Ф. Ларионов поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Эти события предопределили, помимо прочего, будущую широкую дорогу развития импрессионизма в России. Невозможно обойти вниманием важную тему «Врубель и импрессионизм». Хорошо известно, что импрессионистических полотен Врубель не писал. Его связь с импрессионизмом проявилась несколько иным образом. На рубеже веков Врубель подошел к импрессионизму со своего рода изнанки, «черного хода». Эта мысль, конечно же, требует пояснения. В. Беньямин в эссе «Париж, столица XIX столетия» (1935) указывал на такие важнейшие черты визуальной культуры эпохи, подготовившей французский импрессионизм, как появление и широкое распространение панорам и диорам. Он же связывал с эпохой импрессионизма и бурное развитие фотографии. На эту работу Беньямина обращал внимание А.А. Курбановский в своем очерке по истории визуальности импрессионистической эпохи [15, с. 287–288, 290–294].

Масштабные монументально-декоративные работы Врубеля второй половины 1890-х годов, выполненные для особняков московской буржуазии, вполне могут быть сопоставлены, хотя бы отчасти, с упомянутыми Беньямином парижскими «панорамами». Врубель совсем не был чужд и фотографии. Авторы, писавшие о художнике, отмечали, что он использовал фотоаппарат при работе над картиной «Сирень» (ГТГ) в 1901 году. Будучи не вполне удовлетворенным своей живописью, мастер собирался и далее прибегнуть к помощи фотографии при работе над новым вариантом «Сирени», но уже не имел возможности осуществить свой план.

Таким образом, Врубель вполне явным образом «подошел» к импрессионизму, пусть и с не вполне «законной» стороны пленэрного видения. Нельзя не отметить, что его подход к импрессионизму имеет вполне «проектный» характер и, таким образом, вполне может быть сопоставлен с подходами, более свойственными русскому символизму и даже авангарду. «Импрессионизм» Врубеля — это именно тот импрессионизм, о котором впоследствии скажет А. Белый: «Ре-



Ил. 3. М.А. Врубель. Сирень. Эскиз-вариант одноименной картины. 1901. Дерево, масло. 16 × 27 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

волюционная эра текущей эпохи себя начинает в искусстве разрывами сложений натуралистической формы: импрессионизм начинает разрыв, не сознавая своей разрушительной миссии и полагая, что он утверждает натуру, но он расплывается в атомы футуризм, кубизм, супрематизм и прочими новейшими формами; из разрывов встает нераскрытое содержание грядущей эпохи в волне символизма» [3, с. 460].

Самый главный образ в творчестве Врубеля — образ Демона. В итоге с ним художнику так и не удалось совладать. Произведения, представленные на выставке, демонстрируют, как возникал этот образ в его творчестве: в иллюстрациях к поэме М.Ю. Лермонтова, в скульптурных опытах — и затем в полную силу проявился в его живописи: сидящий, летящий и поверженный демон. Но создается впечатление, что художник так и не осознал всей глубины приоткрывшейся ему бездны и не осмыслил той тайны, что настойчиво стучалась в его сердце и завладевала всеми его чувствами. Врубель даже в эпоху работы над своей «демонической» темой оставался человеком просвещенного

XIX века. И сейчас нам кажутся на удивление традиционными и не слишком глубокими его объяснения о чертях и даямоне, пусть они и основаны на знакомстве с античной философской традицией.

Сам художник так и объяснял идею всецело завладевшего его вниманием образа: «Вообще „Демона“ не понимают — путают с чертом и дьяволом, тогда как черт на греческом значит просто „рогатый“, дьявол — „клеветник“, а „демон“ значит „душа“ и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе» [7, с. 195].

Современники же художника в его произведении находили и отмечали тему «испорченного шедевра». А.Н. Бенуа в «Истории русской живописи» упоминает о том, как Врубель многократно и безуспешно переписывал голову своего «Демона»: «Он принялся исправлять и, мало-помалу, из кошмарного слизня его Демон превратился в несколько театрального, патетического ангела. Но Врубель и на этом не остановился и все продолжал менять и менять, усиливать и усиливать выражение, пока не впал в шарж... <...> Демон очеловечился» [4, с. 267–268, прим. 1].

Обстоятельств создания этого образа коснулся уже после смерти художника и А.А. Блок. Но упомянув о переписанной «до сорока раз» голове Демона, он в вычеканенных фразах подводит итог «Врубелевской легенды»: «Падший ангел и художник-заклинатель: страшно быть с ними, увидеть небывалые миры и залечь в горах. Но только *оттуда* измеряются времена и сроки: иных средств, кроме искусства, мы пока не имеем. Художники, как вестники древних трагедий, приходят оттуда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице» [5, с. 270].

Здесь возникает еще и интересный вопрос о возможной связи работы художника над картинами, посвященными Демону, с его последующей судьбой — заболеванием, лишившим его возможности привычной жизни в обществе, продолжения творческой работы, заключившим его до самого конца жизни в стены клиники. И нельзя не отметить, что даже такой тонкий и проницательный исследователь творчества Врубеля, как Н.М. Тарабукин, по поводу его «Демона» и душевной болезни сделал только лишь довольно элементарное замечание, словно бы взятое из гимназического курса логики: «post

hoc, ergo propter hoc» [23, с. 146]. Тарабукин считал, что болезнь художника, проявившаяся вскоре после его работы над образом Демона, совсем не была связана с обращением к самой теме: «*После того не значит вследствие того*».

Но порой бывает так, что не значит, а иногда — очень даже значит. Работа Тарабукина о Врубеле опубликована в 1974 году, спустя примерно сорок лет после того, как она создавалась, и уже после смерти автора. Тарабукин писал эту книгу в 1930-е годы, когда само имя художника было под негласным запретом. И в те же годы, зачастую в условиях тюремного заключения, известный русский писатель-духовидец Д.Л. Андреев задумал и начал работать над своей главной книгой «Роза мира» — она будет издана в России (1991) также через много лет после его смерти.

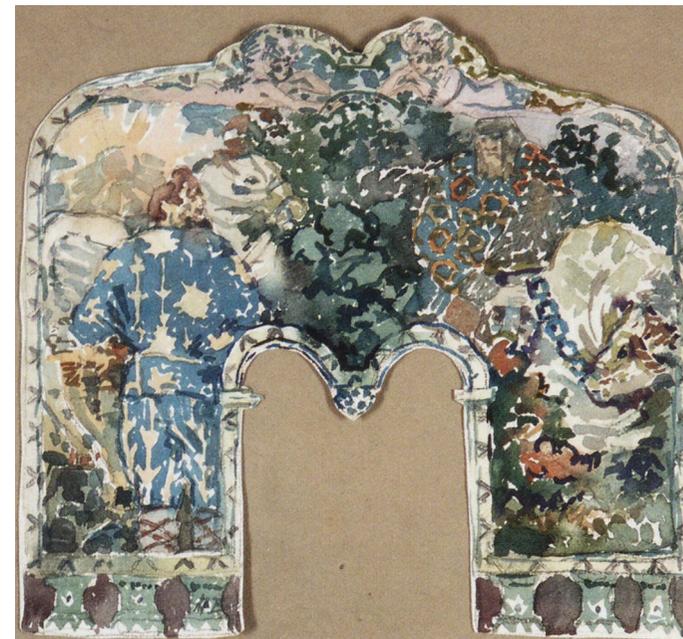
Но чем же может быть интересна для нас книга Д. Андреева? В ней писатель на основе своего личного опыта свидетельствует, что в той Мегавселенной, описанию которой посвящена «Роза мира», существует и некий особый мир, в котором пребывают персонажи знаменитых произведений искусства — и в том числе словно бы ожившие образы некоторых хорошо известных в нашем мире произведений живописи. Среди них писатель называет Джоконду, а также и Боярыню Морозову. И даже, что еще более удивительно, некоторых других безымянных персонажей, изображенных на этой картине В.И. Сурикова. В пространстве «Розы мира» словно бы воплотилась мечта В.Н. Чекрыгина о «претворении духа в плоть» и о «воскрешении» образов. Художественные образы в этом умопостигаемом мире обрели реальную «плоть» и стали существовать и развиваться далее. Само собой разумеется, никак невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть эти слова писателя.

Даниил Андреев в «Розе мира» упомянул не так уж много художников прошлых эпох. Но среди них нашлось место для Врубеля. И вот как он характеризует его знаменитое произведение: «„Поверженный Демон“ Врубеля — поразительнейший, уникальный случай демонического инфрапортрета». По словам писателя-тайновидца, для развязывания этого кармического узла Врубель в своей посмертной судьбе принужден был спускаться в один из самых глубоких и страшных миров Мегавселенной — мир вечного мрака и двух измерений пространства [2, с. 219]. И некоторое время пребывать там.

Творчество М.А. Врубеля и его болезнь

Логика нашего рассказа ведет нас дальше — к финалу этой жизненной драмы, концу земной судьбы художника. Заключительные годы жизни и творчества Врубеля неразрывно связаны с его болезнью. На московской выставке этот переход к финальному этапу подчеркивает спуск вниз — на нижний этаж, в своего рода глубокое «подземелье души». И вот что, прежде всего, здесь следует отметить. Авторы, общавшиеся с художником и хорошо знавшие его творчество еще при жизни, не избегали темы его болезни. Но они четко разделяли темы творчества мастера и течения его болезни. Болезнь — это упадок творческих сил, немощь, страдание, постигшие художника. Слово романтический герой, вступающий в борьбу со своей роковой судьбой, художник упорно и стойко борется с постигшим его недугом. И хотя силы изначально неравны, он еще способен добиться хотя бы частичного успеха, заставив отступить от себя болезнь — пусть и на не слишком долгое время. Известно, что в 1900-е годы у Врубеля было два относительно продолжительных и спокойных периода ремиссии. В это время он вновь становился активно работающим художником и даже создавал произведения вполне в «прежнем духе» — как, например, упомянутый А. Бенуа в его «Истории русской живописи» портрет Н.И. Забелы-Врубель на фоне березок (1904, ГРМ). Важно отметить, что и сам Врубель, насколько мы можем судить, придерживался такой же точки зрения на свою болезнь. И, согласно ей, болезнь — это всего лишь препятствие, которое следует преодолеть. Преодолев его, мастер вернется к тем же темам и замыслам, что возникали у него еще до болезни и остались нереализованными.

В те годы, когда заболевший Врубель уже постоянно находился в клинике и постепенно терял зрение, среди молодых русских художников — будущих творцов искусства авангарда — возник интерес к его искусству. М. Ларионов и С.Ю. Судейкин по приглашению С.П. Дягилева участвовали в подготовке декоративных панно Врубеля «Времена дня» для показа на Осеннем салоне 1906 года в Париже. Может быть, тогда (а возможно, что и еще раньше) у Ларионова возник интерес к искусству Врубеля. И, добавим, — не только у него одного. Судейкин потом свидетельствовал, что в Париже, в почти пустом зале Врубеля регулярно бывал П. Пикассо и «часами простаивал над



Ил. 4. М.А. Врубель. Вольга и Микула Селянинович. 1899. Бумага, акварель, графитный карандаш. 22 × 25 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Дар в 1989 году А.К. Ларионовой-Томилиной, Париж

вещами Врубеля». И, по глубокому убеждению Судейкина, «несмотря на наше уважение к Пикассо, началом начал современной живописи был Врубель» [7, с. 295]. Один из весьма примечательных экспонатов последней московской выставки — рисунок Врубеля, один из вариантов камина «Микула Селянинович и Вольга», находившийся в собрании Ларионова. Очень жаль, что сейчас неизвестно, в какое время и какими путями он попал к Ларионову. Но совершенно очевидно, что фантастические сказочные рисунки Врубеля, и в частности эскизы камина, стали для Ларионова одним из источников вдохновения в период его сотрудничества с «Русским балетом» Дягилева — при постановке в 1917 году «Русских сказок» на музыку А.К. Лядова, в декорациях Ларионова.

Современники Врубеля обходили стороной и почти не рассматривали его произведения, созданные им в 1900-е годы, в период прогрессирующей болезни. Сейчас произведения заключительного этапа творчества Врубеля видятся совершенно по-другому. Опыт развития искусства XX века «раскрыл» глаза зрителя: даже у позднего

Врубеля нельзя не увидеть немало интереснейших находок. Прежде всего отметим: почти до самого конца художник не растерял свое высокое мастерство. Техника виртуозного рисовальщика сохранялась у него до самого трагического момента потери зрения. Если судить по выполнению его рисунков, почти всегда совершенно невозможно сказать, что делал их больной, запертый в четырех стенах клиники, постепенно теряющий зрение человек. Разумеется, у Врубеля резко сузился диапазон изобразительных мотивов: в его сохранившемся наследии преобладают портреты служителей клиники, незатейливые интерьерные сценки, кусочки пейзажа, увиденные из окна. Впрочем, регулярно возникали и наброски религиозных композиций, сцены из священной истории.

Рассматривая произведения, выполненные «большим» Врубелем, нельзя не убедиться: то, что когда-то считалось созданным под разрушающим влиянием болезни и не относящимся к «высокому» искусству, в наше время уже стало нормой. Так, некоторые рисунки своим минимализмом и «детской» непосредственностью напоминают произведения А.Е. Яковлева. И еще отметим, что ряд рисунков Врубеля явно оказывал влияние на П.И. Бромирского и его последующее творчество. Бромирский периодически навещал в клинике своего старшего друга.

М.А. Врубель и художники русского авангарда

Врубель умер весной 1910 года. В этом же году, как считают историки искусства, появилась первая абстрактная акварель Кандинского. Перед художниками отныне лежала огромная невозделанная территория — terra incognita абстрактной живописи. Не только Кандинский, но и многие другие мастера Европы и России пытались найти свое место в новом неизведанном искусстве абстракции. В 1910-е годы появлялись все новые и новые авторские версии абстрактной живописи.

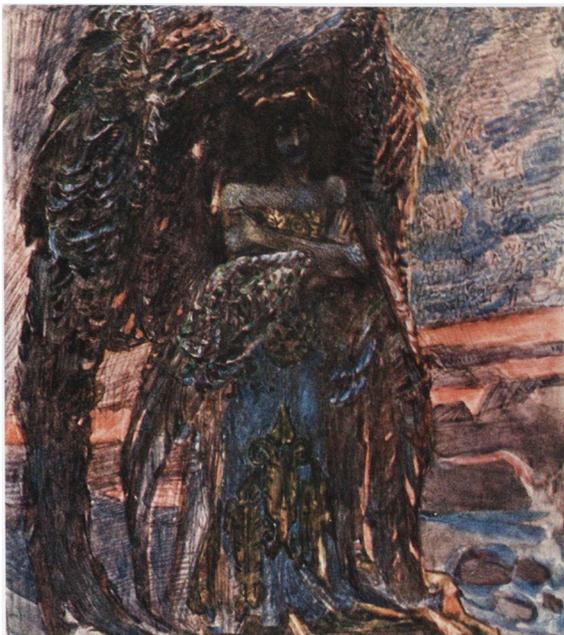
Все сказанное заставляет пристальнее взглянуть на взаимоотношения русских художников — представителей искусства авангарда с искусством Врубеля. Но что же именно взял и М. Ларионов, и другие мастера авангарда от Врубеля? Последнее произведение Врубеля — неоконченный портрет В.Я. Брюсова (1906, ГТГ). Сам портретируемый вспоминал о работе художника следующее. Врубель создал шедевр

и почти закончил его. На следующий день поэт пришел к художнику на заключительный сеанс и увидел, что Врубель по каким-то своим соображениям стер уже прекрасно написанный фон портрета и часть его лица. Художник опять решил переделать портрет. Окончить его сил ему уже не хватило: помешала наступившая слепота. Еще раз вспомним некоторые предыдущие эксперименты мастера: странная и загадочная гадалка, написанная вместо respectable господина из городской думы, многократно переписываемый демон... И в этих, и в других подобных случаях художник словно бы демонстрировал нежелание оторваться от запечатлеваемого образа и окончить картину.

Но не только Врубель так работал. Уже после него подобную манеру творчества продемонстрировали многие художники, да и поэты авангарда. Вспомним В. Хлебникова, нескончаемое число раз переписывавшего свои произведения. Дело доходило до того, что Д.Д. Бурлюк просто отбирал у него рукописи, чтобы остановить этот процесс и стихотворения можно было бы напечатать. Так же работал и П.Н. Филонов: писал и вновь записывал красками фрагменты своих полотен. Так что это — отнюдь не персональный метод работы Врубеля. Это метод работы многих мастеров, новая тенденция XX века.

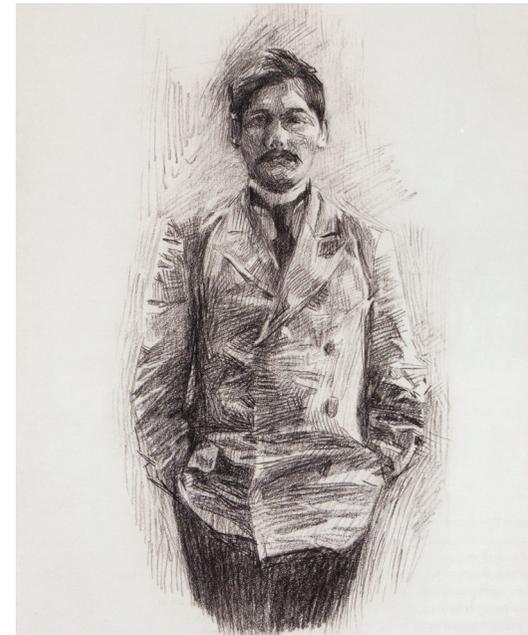
Незадолго до болезни Врубель множество раз переписывал голову Демона на уже представленной на выставку своей картине. Но этот бесконечный процесс продолжился даже в ходе его болезни. Лечащий врач художника П.Я. Карпов впоследствии вспоминал о пребывании художника в клинике: «Врубель много раз брался за карандаши или краски с тем, чтобы реализовать мифическую идею, звучавшую в нем, он почти все их уничтожил, этот же экземпляр сохранился лишь потому, что непосредственно был отдан мне в момент его окончания» [14, с. 120].

Здесь невозможно не вспомнить и М. Ларионова, его произведения начиная с импрессионистического периода. Так, раннюю серию тираспольских этюдов «Угол сарая» он писал по часам, меняя новый этюд каждые 15 минут. Принято связывать такую манеру работы художника с влиянием французского импрессионизма — в частности, полотен с изображением Руанского собора К. Моне. Но здесь уже проглядывает и другое — новое отношение художника к природе, попытка отразить в своем произведении заметно ускорившееся течение времени.



Ил. 5. М.А. Врубель. Демон. 1904.
Местонахождение неизвестно.
Воспр. по изд. Карпов 1926. Табл. VII.
Предоставлено И.В. Шумановой

Уже после кончины Врубеля его полусерьезным образом называли даже первым изобретателем раскраски лица, предшественником скандально знаменитого футуристического грима 1910-х годов. Действительно, Врубель иногда прибегал к подобным мистификациям ради шутки. Однажды он загримировал себя под умершего накануне человека и в таком виде появился в обществе. Разумеется, удачным такой неуместный розыгрыш никак не назовешь. Другой случай еще более характерен. В 1902 году «на представлении „Кармен“ Врубель загримировался Хозе и просил главного тенора уступить ему свою партию на этот вечер; отговорить его удалось лишь с большим трудом» [12, с. 66]. В этом эпизоде, по всей вероятности, обнаружилась уже начинавшаяся болезнь художника. Позднее то, что проявлялось у Врубеля спонтанно и бессознательно, представители русского футуризма сделали вполне программным и поставили «во главе угла». «Татуировка не занимает нас. Татуируются раз навсегда. Мы же раскрашиваемся на час, и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают,



Ил. 6. М.А. Врубель.
Портрет П.И. Карпова
(поколенный). 1903–
1904. Бумага, черный
карандаш. 35,5 × 26,8 см.
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

внедряясь друг в друга, витрины — наше лицо» [11, с. 151], — так это было уже в манифесте И. Зданевича и М. Ларионова «Почему мы раскрашиваемся» зимой 1913–1914 года.

Врубеля также называли предшественником лучизма. Основанием для такого заключения послужил весьма характерный, четкий и выверенный графический стиль рисунков художника. Его действительно можно сопоставить с некоторыми лучистскими рисунками Ларионова, такими как «Лучистое построение улицы» (1912). Оставляя пока эту тему без подробного рассмотрения, все же следует отметить и другое любопытное обстоятельство. Позднее творчество Врубеля дало и своего рода антитезу лучизму Ларионова — в его рисунках раковин. Эффекты рассеянного, многократно отраженного света весьма тонко воплощены в этих рисунках Врубелем.

Раковина представляет из себя удивительный объект: если представить, что можно проникнуть в нее, словно бы проходишь некую пространственную воронку, сворачиваясь в точку и оставляя привычное нам пространство позади и как бы вывернутым. Врубель в своих



Ил. 7. М.А. Врубель. Иоанн Креститель. 1905. Бумага на картоне, акварель, белила, графитный и угольный карандаши, тушь, кисть, перо. 31,8 × 19,7 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

рисунках раковин пытался передать такой весьма трудно уловимый эффект — сияние. Может быть, и не случайно, что появился этот мотив в творчестве уже неумолимо теряющего зрение художника. Но предпосылки к нему можно найти и в его более раннем творчестве — например, в эскизе театрального занавеса «Неаполитанская ночь» (1891, ГТГ; вариант — ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва). Из современников художника, пожалуй, только лишь А. Бенуа пронизательно отметил важность этой темы для Врубеля — но также и опасность для его личности, таящуюся в самом обращении к ней. И действительно, Врубелю в итоге не удалось подчинить себе завладевшую им в последние годы творчества тему.

Но здесь возникает вопрос: были ли такими уж абсолютными безумие и слепота, словно темным покрывалом накрывшие художни-

ка? В своих поздних видениях он видел себя то участником каких-то процессов монахов, то строителем древних храмов, но чаял прозреть опять и предрекал, что «новые глаза его будут из изумруда» [12, с. 82]. Похоже, что мрак накрывшей его болезни был все же не абсолютным. И в этом призрачном, отраженном то ли полусиянии, то ли полуствете продолжалась нескончаемая работа художника и архитектора.

Остались рассказы друзей художника и людей, знавших его в период болезни, о видениях больного: он «жил во все века, видел, как закладывают в Древнем Киеве Десятинную церковь... помнит, как он строил готический храм и вместе с Рафаэлем и Микеланджело расписывал стены Ватикана» [12, с. 81].

Как позднее написал другой знаменитый странник по самым разным странам и культурам, поэт П. Целан, в стихотворении «Ассизи» вспоминая святого Франциска: «Сиянье, которое утешить не хочет, сиянье. / Мертвые, Франциск, они еще ждут подаянья» [24, с. 57].

А если мертвые все еще ждут, то они еще продолжают на что-то надеяться. И значит, в каком-то смысле они еще не совсем мертвы. И они не только неразрывно связаны со всеми живыми, но и сами живут. Эта мысль кажется весьма близкой и вполне уместной для разговора о поздних поисках Врубеля. Может быть, эта сторона творчества художника впоследствии привлекла внимание В. Чекрыгина. И привлекла, разумеется, чисто интуитивно: в 1913 году Чекрыгин был еще слишком молод, когда написал на книге С. Яремича о Врубеле для своего друга такое посвящение: «Врубель есть художник вторичного Возрождения, дивный творец, его дивные аккорды отдаются эхом и уносятся все дальше и дальше... так же и мы должны стремиться к свету, вперед, подхватить дивные аккорды Иванова, Врубеля, продолжить эту дивную песнь... русское искусство должно быть возрождением. Вперед к свету» [19, с. 288]. Эти слова говорят о многом. И они очень многое предвещают — в том числе, и последующий творческий путь самого Чекрыгина.

И другие русские художники также вспоминали Врубеля. Пусть и не всегда они принимали его поиски и его искусство — но само имя мастера было настолько значимым, что его использовали даже в полемике. Приведем неожиданный пример — характеристику, данную его искусству Ларионовым как раз в момент первого публичного представления лучизма в 1913 году. В сборнике «Ослиный хвост



Ил. 8. К.С. Малевич.
Голова крестьянской
девушки. 1913. Холст,
масло. 72 × 74,5 см.
Городской музей,
Амстердам

и мишень» (1913) Варсонофий Паркин (псевдоним Ларионова) так описывает произведения одного из художников в экспозиции выставки «Мишень» весной 1913 года: «...большие, ярко и беспорядочно намалеванные акварели, с приторно безразличным выражением фигур, с тем скверным... стилем, которым так избилуют вещи Врубеля» [21, с. 65].

Это было сказано об экспозиции К.С. Малевича. Слова Ларионова, как нетрудно заметить, до крайности пристрастны и тенденциозны — как по отношению к Врубелю (творчество уже умершего художника он резко не принимает), так и по отношению к Малевичу (он не вошел в группу лучистов, и с ним у Ларионова уже назревал разрыв). Они не могут ввести в заблуждение своим запальчивым тоном: такая «ругань» вполне вписывается в традиции народной смеховой культуры, ярчайшим представителем которой и был художник Ларионов. Более интересно здесь другое: немного позднее С.Н. Булгаков вспомнит Врубеля в своей знаменитой статье о кубизме Пикассо (1914) и даст его «Демону» в чем-то сходную с ларионовской характеристику, от-

метив «подлинную бездарность, пустоту и напыщенность „демона“ с его павлиньим оперением (прозрения Врубеля)» [6, с. 538].

И в заключение от «Демона» Врубеля перейдем к более общей и очень важной теме о роли болезни в искусстве. Современники Врубеля считали его болезнь состоянием души человека, в котором никакое осмысленное творчество просто невозможно. Состоянием, которое попросту не может быть понято здоровым (с точки зрения тогдашней нормы) человеком. Приведем хотя бы пару характерных пассажей из книги А. Иванова (1911), посвященной художнику: «непостижима загадочная смена теней и света в душе безумца» [12, с. 68]; далее: «нечеловеческая область, куда он был унесен безумием» [12, с. 73].

Здесь возникает интересный вопрос об искусстве как о некоей специфической болезни и о восприятии искусства как своего рода заражения этой необычной и странной болезнью. П. Бромирский общался с Врубелем до самого конца его жизни. В самом главном произведении его жизни, не доведенном до завершения проекте памятника В.И. Сурикову, явно прослеживается влияние поздних работ старшего друга [13, с. 43].

Когда зимой 1919–1920 года заболевший тифом Бромирский умирал в больничной палате, его дважды пытался навестить С.М. Романович. Вскоре и он серьезно заболел, но по счастливому стечению обстоятельств ему удалось выздороветь. Существует легенда, что Романович заразился тифом, посещая в больнице Бромирского. Возможно, так оно и было на самом деле. Несомненно одно — в начале 1920-х годов, после перенесенной болезни, творчество Романовича изменилось кардинальным образом.

Середина и вторая половина 1920-х годов стала периодом другого — совершенно нового — отношения к проблеме душевного здоровья художника. При этом одной из самых активных и примечательных фигур оказался Малевич: может быть, и не случайно Ларионов связал имя изобретателя супрематизма с именем Врубеля в приведенном выше полемическом отрывке. В 1926 году Малевич в ГИНХУКе разрабатывал проблему «прибавочного элемента в живописи». О том, как проходила работа над темой, лучше всего дадут представление следующие цитаты: «Отделом живописной культуры все живописцы рассматриваются аналогично тому, как рассматриваются больные медициной. <...> Живописный отдел ГИНХУКа находит, что и в области

искусств существуют разные виды его заболевания, что художники также разделяются на разные роды этих прекрасных заболеваний или состояний, благодаря которым организм художников дает те или другие формы поведения, которые мы называем искусством или художественной культурой. <...> Различные виды душевных состояний прекрасного заболевания требуют особых методов и средств со стороны педагогики по культивированию прекрасного заболевания» [цит. по: 10, с. 15].

Малевич при создании теории «прибавочного элемента в живописи» явным образом пытался опереться на последние достижения психологической науки, связанные в том числе и с психоанализом. Здесь художник смыкается с исследованиями профессиональных медиков и психиатров. П.И. Карпов, некогда бывший лечащим врачом Врубеля, в 1926 году издал книгу о специфических проявлениях творчества у пациентов, которых ему довелось наблюдать и лечить. Одним из «персонажей» его исследования оказался и Врубель. Карпов словно бы стремится «расколдовать» энергию хаоса, заключенную в состоянии безумия, и направить ее в русло решения реальных научных и творческих задач. Описывая личность Врубеля и течение его заболевания, он находит, что художнику была присуща способность «заключения по недостаточному количеству признаков». По его мнению, «эта способность важна в творческом процессе, и если люди овладевают ею, то они мыслят так, как гении. <...> Гению присуща именно возможность заключения по недостаточному количеству признаков, и этот механизм мышления обогащает науку, искусство и технику новыми высокими ценностями, опережающими жизнь иногда на целые века» [14, с. 116].

Рассматривая произведения Врубеля периода его болезни, я еще раз подошел к экспозиции его натуральных зарисовок, выполненных в стенах клиники. Портреты докторов, их пациентов и больничных служителей, незамысловатые интерьерные сценки в замкнутом пространстве лечебной палаты. Но вот что показалось интересным: эти рисунки художника из клиники оказываются чем-то неуловимо похожими на рисунки С. Романовича середины 1930-х годов, выполненные в подмосковном поселке Ильинский Погост. Там проживал тогда не имевший московской жилплощади и «прописки» Романович. И, немало подумав, можно даже четко сказать, чем именно они похожи:

объединяет их подспудное ощущение несвободы закрытой в неких призрачных границах человеческой личности. Невидимых и неосознанных границ — но крайне жестких и объективно существующих. Для Врубеля они обусловлены пребыванием в стенах закрытой клиники для душевнобольных. Для Романовича — всевластным советским режимом 1930-х годов, смертельно опасным для его творчества, да и для самой жизни художника.

Я вышел из зала выставки, все еще продолжая размышлять. Оказавшись на улице, первым делом стянул с лица уже ненужную медицинскую маску. Прямо в лицо мне задул свежий воздух наступившей московской весны.

Заключение

В работе рассматривалось творчество М.А. Врубеля преимущественно периода его болезни. Для критиков рубежа веков эта тема не была основной: его поздние произведения не привлекали к себе должного внимания. Но с точки зрения современного исследователя, творчество Врубеля времени его болезни представляет собой значимое и вполне самостоятельное явление. Последний период творчества художника, связанный с его заболеванием, подводит черту под его творчеством XIX века и открывает новые возможности для искусства XX века. В некоторых современных исследованиях ставится вопрос об особенностях эпохи рубежа, ее смыслах и феноменологии рубежности. Например, Ю.Н. Гирин раскрывает понятие рубежа как «особого культурного ландшафта, поскольку любой рубеж по определению есть хронотоп перемен и обновлений; он подразумевает возникновение нового качества бытия, нового мироотношения. Феноменология рубежности обнаруживает многомерность культурной идентичности, в которой, в зависимости от обстоятельств, актуализируются разные смысловые векторы» [8, с. 12]. Тема рубежности ярко проявилась в творчестве Врубеля. Художник представляется фигурой, стоящей на рубеже двух эпох, его творчество открывало пути для поисков мастеров XX века.

Также был поставлен и проанализирован вопрос об искусстве как некоей специфической болезни и о влиянии болезни художника на его искусство. И то, что современниками мастера в начале XX века считалось проявлениями его болезни, впоследствии стало воспри-

ниматься как норма для художественного творчества. П.И. Карпов находил в проявлениях болезни Врубеля связь с методом мышления гения, открывающего новые пути для художественного и научного изобретательства. Впоследствии на визионерский характер образов его живописи указывал Д.Л. Андреев. Как было показано, творчество Врубеля привлекало к себе пристальное внимание художников авангарда и влияло на их художественную деятельность.

Список литературы:

- 1 Алленов М.М. Михаил Врубель. М.: Слово, 1996. 96 с.
- 2 Андреев Д.Л. Роза мира. СПб.: Азбука-классика, 2014. 857 с.
- 3 Белый А. Революция и культура // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. / Вст. статья, сост. А.Л. Казин. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 450–469.
- 4 Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. СПб.: Знание, 1902. 285 с.
- 5 Блок А.А. Памяти Врубеля // Блок А.А. Об искусстве / Сост., вступ. ст., примеч. Л.К. Долгополова. М.: Искусство, 1980. С. 267–271.
- 6 Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо: 1914 // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Избранные статьи / Сост., вступ. ст. и примеч. И.Б. Роднянской. М.: Наука, 1993. С. 527–545.
- 7 Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике / Вступ. ст. Э.П. Гомберг-Вержбинской и Ю.Н. Подкопаевой; коммент. Э.П. Гомберг-Вержбинской, Ю.Н. Подкопаевой, Ю.Н. Карасик. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1976. 362 с.
- 8 Гирич Ю.Н. Феноменология рубежности. К типологии культурных интерференций // Художественная культура. 2023. № 3. С. 10–35. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-10-35>.
- 9 Давыдова О.С. Михаил Врубель в поисках «стильно прекрасного». Биографический аспект // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 56–67. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-56-67>.
- 10 Демосфенова Г.Л. Предисловие // Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 2: Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине, 1924–1930 / Сост., предисл., коммент. Г.Л. Демосфенова, науч. ред. А.С. Шатских. М.: Гилея, 1998. С. 7–24.
- 11 Зданевич И.М., Ларионов М.Ф. Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов: Декабрь 1913 // Зданевич И.М. Футуризм и всѣчество. 1912–1914 / Сост., подгот. текста и коммент. Е.В. Баснер, А.В. Крусанова, Г.А. Марушиной, общ. ред. А.В. Крусанова. Т. 1: Выступления, статьи, манифесты. М.: Гилея, 2014. С. 149–151.
- 12 Иванов А.П. Врубель. СПб.: Издание Н.И. Бутковской, 1911. 84, IX с.
- 13 Иньшаков А.Н. Петр Игнатьевич Бромирский (1886–1920). От «Голубой розы» до «Маковца» // Academia. 2023. № 1. С. 33–46. <https://doi.org/10.37953-2079-0341-2023-1-1-33-46>.
- 14 Карпов П.И. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. М.; Л.: Гос. изд., 1926. 199 с.
- 15 Курбановский А.А. «Человеческое, слишком человеческое». Импрессионизм и техники визуальности второй половины XIX века // Искусствознание. 2002. № 1. С. 285–306.
- 16 Михаил Александрович Врубель, 1856–1910: Выставка произведений: Каталог: К 100-летию со дня рождения / М-во культуры СССР, Гос. Третьяковская галерея; [сост.: О.А. Живова и др.]. М.: Искусство, 1957. 180 с.
- 17 Михаил Врубель в Третьяковской галерее, московских музеях и частных собраниях Москвы / Авт.-сост.: А.П. Гусарова [и др.]. М.: Пинакотека, 1997. 208 с.
- 18 Михаил Врубель: [К выставке «Михаил Врубель», Новая Третьяковка, Москва, Крымский Вал, 3 ноября 2021–8 марта 2022] / Государственная Третьяковская галерея; сост. каталога: Н.А. Ардашникова и др.; авторы статей: И.А. Вакар и др. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2021. 543 с.

- 19 Молок Ю., Костин В. Об одной идее «будущего синтеза живых искусств». По материалам писем В.Н. Чекрыгина к Н.Н. Пунину начала 20-х годов // Советское искусствознание – 76. Вып. 2. М., 1977. С. 287–336.
- 20 Набоков В.В. Дар. Другие берега: Избранные произведения «русского периода». СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 765 с.
- 21 Ослиный хвост и мишень. М.: Мюнстер, 1913. 153 с.
- 22 Пыжиков А.В. Взлет над пропастью. 1890–1917. М.: Концептуал, 2018. 550 с.
- 23 Тарабукин Н.М. Михаил Александрович Врубель. М.: Искусство, 1974. 175 с.
- 24 Целан П. Стихотворения, проза, письма / Пер. с нем. и фр., сост. и общ. ред. Т. Баскаковой, М. Белорусца. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 736 с.
- 25 Шпенглер О. Закат Европы. Т. 2 / Пер. С.С. Аверинцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р.А. Гальцева. М.: Политиздат, 1991. С. 23–68.
- 26 Яремич С.П. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. М.: Издание И. Кнебель, 1911. 187 с.

References:

- 1 Allenov M.M. *Mikhail Vrubel'* [Mikhail Vrubel]. Moscow, Slovo Publ., 1996. 96 p. (In Russian)
- 2 Andreev D.L. *Roza mira* [The Rose of the World]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2014. 857 p. (In Russian)
- 3 Belyi A. Revolyutsiya i kul'tura [Revolution and Culture]. Belyi A. *Kritika. Eshetika. Teoriya simvolizma: V 2 t.* [Criticism. Aesthetics. The Theory of Symbolism: In 2 vols.], intr. article, comp. A.L. Kazin. Vol. 2. Moscow, Iskustvo Publ., 1994, pp. 450–469. (In Russian)
- 4 Benua A.N. *Istoriya russkoi zhivopisi v XIX veke* [History of Russian Painting in the 19th Century]. St. Petersburg, Znanie Publ., 1902. 285 p. (In Russian)
- 5 Blok A.A. Pamyati Vrubelya [In Memory of Vrubel]. Blok A.A. *Ob iskusstve* [About Art], comp., intr. article., notes L.K. Dolgoplov. Moscow, Iskustvo Publ., 1980, pp. 267–271. (In Russian)
- 6 Bulgakov S.N. Trup krasoty. Po povodu kartin Pikasso: 1914 [The Corpse of Beauty. About Picasso's Paintings: 1914]. Bulgakov S.N. *Sochineniya: V 2 t.* [Works: In 2 vols.]. Vol. 2: *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], comp., intr. article, notes I.B. Rodnyanskaya. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 527–545. (In Russian)
- 7 *Vrubel': Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike* [Vrubel: Correspondence. Memories of the Artist], intr. article E.P. Gomberg-Verzhbinskaya, Yu.N. Podkopaeva, notes E.P. Gomberg-Verzhbinskaya, Yu.N. Podkopaeva, Yu.N. Karasik. Leningrad, Iskustvo, Leningr. otd-nie Publ., 1976. 362 p. (In Russian)
- 8 Girin Yu.N. Fenomenologiya rubezhnosti. K tipologii kul'turnykh interferentsii [Phenomenology of Borderline. To the Typology of Cultural Interference]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 10–35. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-10-35>. (In Russian)
- 9 Davydova O.S. Mikhail Vrubel' v poiskakh "stil'no prekrasnogo". Biograficheskii aspekt [Mikhail Vrubel in Search of the "Stylishly Beautiful". The Biographical Aspect.] *Artikul't* [Art & Cult], 2021, no. 3 (43), pp. 56–67. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-3-56-67>. (In Russian)
- 10 Demosfenova G.L. Predislovie [Preface]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.], ed., intr. article, notes A.S. Shatskikh. Vol. 2: *Stat'i i teoreticheskie sochineniya, opublikovannye v Germanii, Pol'she i na Ukraine, 1924–1930* [Articles and Theoretical Writings Published in Germany, Poland and Ukraine, 1924–1930], comp., preface, notes G.L. Demosfenova, science ed. A.S. Shatskikh. Moscow, Gileya Publ., 1998, pp. 7–24. (In Russian)
- 11 Zdanevich I.M., Larionov M.F. Pochemu my raskrashivaemya. Manifest futuristov: Dekabr' 1913 [Why Do We Paint Ourselves. Manifesto of the Futurists: December 1913]. Zdanevich I.M. *Futurizm i vsechestvo. 1912–1914* [Futurism and the Whole. 1912–1914], comp., text prep., notes E.V. Basner, A.V. Krusanov, G.A. Marushinai, ed. A.V. Krusanov. Vol. 1: *Vystupleniya, stat'i, manifesty* [Speeches, Articles, Manifestos]. Moscow, Gileya Publ., 2014, pp. 149–151. (In Russian)
- 12 Ivanov A.P. *Vrubel'* [Vrubel]. St. Petersburg, Izdanie N.I. Butkovskoi Publ., 1911. 84, IX p. (In Russian)
- 13 In'shakov A.N. Petr Ignat'evich Bromirskii (1886–1920). Ot "Goluboi rozy" do "Makovtsa" [Pyotr Ignatievich Bromirsky (1886–1920). From "The Blue Rose" to "Makovets"]. *Academia*, 2023, no. 1, pp. 33–46. <https://doi.org/10.37953-2079-0341-2023-1-1-33-46>. (In Russian)
- 14 Karpov P.I. *Tvorchestvo dushevnobol'nykh i ego vliyanie na razvitie nauki, iskusstva i tekhniki* [Creativity of the Mentally Ill and Its Influence on the Development of Science, Art and Technology]. Moscow, Leningrad, Gos. izd. Publ., 1926. 199 p. (In Russian)

- 15 Kurbanovskii A.A. "Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe". Impressionizm i tekhniki vizual'nosti vtoroi poloviny XIX veka ["Human, Too Human". Impressionism and Visual Techniques of the Second Half of the 19th Century]. *Iskusstvoznaniye*, 2002, no. 1, pp. 285–306. (In Russian)
- 16 *Mikhail Aleksandrovich Vrubel', 1856–1910: Vystavka proizvedenii: Katalog: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Mikhail Alexandrovich Vrubel, 1856–1910: Exhibition of Works: Catalog: To the 100th Anniversary of the Birth], Ministry of Culture of the USSR, State Tretyakov Gallery, comp. O.A. Zhivova et al. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 180 p. (In Russian)
- 17 *Mihail Vrubel' v Tretyakovskoi galeree, moskovskikh muzeyakh i chastnykh sobraniyakh Moskvy* [Mikhail Vrubel in the Tretyakov Gallery, Moscow Museums and Private Collections in Moscow], comp. A.P. Gusarova et al. Moscow, Pinakoteka Publ., 1997. 208 p. (In Russian)
- 18 *Mikhail Vrubel': K vystavke "Milhail Vrubel'", Novaya Tretyakovka, Moskva, Krymskii Val, 3 noyabrya 2021–8 marta 2022* [Mikhail Vrubel: To the Exhibition "Mikhail Vrubel", New Tretyakov Gallery, Moscow, Krymsky Val, November 03, 2021 – March 08, 2022], State Tretyakov Gallery, catalog comp. N.A. Ardashnikova et al., articles' authors I.A. Vakar et al. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2021. 543 p. (In Russian)
- 19 Molok Yu., Kostin V. Ob odnoi idee "budushhego sinteza zhivyykh iskusstv". Po materialam pisem V.N. Chekrygina k N.N. Puninu nachala 20-kh godov [About One Idea of the "Future Synthesis of Living Arts". Based on the Materials of V.N. Chekrygin's Letters to N.N. Punin in the Early 20s]. *Sovetskoe iskusstvoznaniye* – 76, issue 2. Moscow, 1977, pp. 287–336. (In Russian)
- 20 Nabokov V.V. *Dar. Drugie berega: Izbrannye proizvedeniya "russkogo perioda"* [Gift. Other Shores: Selected Works of the "Russian Period"]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2020. 765 p. (In Russian)
- 21 *Oslinyi khvost i mishen'* [Donkey Tail and Target]. Moscow, Munster Publ., 1913. 153 p. (In Russian)
- 22 Pyzhikov A.V. *Vzlet nad propast'yu. 1890–1917* [Rise over the Abyss. 1890–1917]. Moscow, Kontseptual Publ., 2018. 550 p. (In Russian)
- 23 Tarabukin N.M. *Mikhail Aleksandrovich Vrubel'* [Mikhail Aleksandrovich Vrubel]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 175 p. (In Russian)
- 24 Tselan P. *Stkhotvoreniya, proza, pis'ma* [Poems, Prose, Letters], transl. from German and French, comp., ed. T. Baskakova, M. Belorusets. 2nd ed. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2021. 736 p. (In Russian)
- 25 Shpengler O. *Zakat Evropy. T. 2* [The Decline of Europe. Vol. 2], transl. S.S. Averintsev. *Samosoznaniye evropeiskoi kul'tury XX veka: Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshestve* [Self-consciousness of the European Culture of the 20th Century: Thinkers and Writers of the West about the Place of Culture in the Modern World], comp. R.A. Galtseva. Moscow, Politizdat Publ., 1991, pp. 23–68. (In Russian)
- 26 Yaremich S.P. *Mikhail Aleksandrovich Vrubel'. Zhizn' i tvorchestvo*. [Mikhail Alexandrovich Vrubel. Life and Creativity]. Moscow, Izdanie I. Knebel' Publ., 1911. 187 p. (In Russian)

УДК 72.092; 726.13

ББК 85.118

Конonenко Евгений Иванович

Доктор искусствоведения, заведующий сектором искусства стран Азии и Африки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-4579-8653

ResearcherID: AGW-9154-2022

Scopus Author ID: 57197801366

j_kononenko@inbox.ru

Ключевые слова: современная мечеть, архитектурные конкурсы, проектирование, «инцидент Коджатепа», казанская Соборная мечеть, татарский стиль, аквателогема

Конonenко Евгений Иванович

Инцидент казанской Соборной мечети: к истории одного архитектурного проекта



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-286-321

Для цит.: *Конonenко Е.И.* Инцидент казанской Соборной мечети: к истории одного архитектурного проекта // *Художественная культура*. 2024. № 2. С. 286–321. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-286-321>.

For cit.: Kononenko E.I. The Kazan Cathedral Mosque Incident: On the History of One Architectural Project. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 286–321. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-286-321>. (In Russian)

Kononenko Evgenii I.

D.Sc. (in Art History), Head of the Department of Art of Asia and Africa, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-4579-8653

ResearcherID: AGW-9154-2022

Scopus Author ID: 57197801366

j_kononenko@inbox.ru

Keywords: modern mosque, architectural competitions, design, “Kocatepe incident”, Kazan Cathedral Mosque, Tatar style, aquatheologeme

Kononenko Evgenii I.

The Kazan Cathedral Mosque Incident: On the History of One Architectural Project

Аннотация. Здание казанской Соборной мечети — все еще перспективный архитектурный проект, однако уже имеющий свою историю, в которую вписаны и туры международного конкурса эскизов 2022 года, проведенного в рамках юбилея принятия ислама в Поволжье, и борьба за сохранение парка «Кырлай», на месте которого заложен символический камень, и решение о переносе строительной площадки, и появление новых внеконкурсных проектов в 2023 году, и обсуждение с мусульманским духовенством Татарстана одного из таких проектов, неожиданно «объявленного одобренным руководством»... Затянувшаяся стадия проектирования столь знакового объекта дает возможность оценить отправные точки, направление развития и проблемы современной архитектуры мечети в России, диапазон поисков образа культового сооружения и возможности сочетания критериев «традиционного» и «современного» в мусульманском строительстве. Судьба казанской Соборной мечети сопоставима с «инцидентом Коджатеpe» — строительством главной мечети Анкары, на десятилетия закрепившим неоосманский тренд в мусульманской архитектуре. Заказчики казанской мечети декларировали отказ от порядком надоевшей адаптированной неоосманской модели, подменившей попытки поисков действительно национальных форм, но архитектурные бюро еще не готовы предложить проекты, равно удовлетворяющие запросам на «сохранение традиционного» и «соответствие трендам современной архитектуры», зачастую подменяя творческие поиски комбинацией цитат известных памятников или более ранних конкурсных проектов.

Abstract. The building of the Kazan Cathedral Mosque is still a promising architectural project, but it already has its own history, which includes the 2022 international sketch competition, held within the anniversary of the adoption of Islam in the Volga region, the struggle for the preservation of the Kyrlyay park, where the foundation stone was laid, the decision to move the construction site, the introduction of new projects out-of-competition in 2023, and the discussion of one of such projects, unexpectedly “announced approved by the authorities”, with the Muslim religious leaders of Tatarstan... The protracted design of such an iconic object allows evaluating the starting points, the development direction, and problems of modern mosque architecture in Russia, the searches for the image of a religious building and the options to combine the traditional and the modern in Muslim architecture. The fate of the Kazan Cathedral Mosque is comparable to the “Kocatepe mosque incident” — the construction of the Ankara Cathedral Mosque, which for decades consolidated the neo-Ottoman trend in Muslim architecture. The project owners of the Kazan mosque declared rejection of the tiresome adapted neo-Ottoman model, which substituted the search for truly national forms. However, architectural bureaus are not yet ready to propose projects that would equally satisfy the requirements for the preservation of the traditional and the compliance with the trends of modern architecture, and often replace creative searches with combinations of quotations of famous monuments or elements of earlier competition projects.

Введение

Новую Соборную мечеть бесполезно искать на картах Казани — ее еще нет. Нет и утвержденного проекта, по которому она будет возводиться. Нет однозначного понимания архитектурного образа, которому должно соответствовать знаковое культовое сооружение в поволжском мегаполисе, определяющем себя как «третья столица России» [2, с. 49–53]. Нет даже решения, в каком именно месте Казани должно появиться грандиозное здание, способное изменить панораму древнего города, исторический центр которого — ансамбль Казанского кремля — признан объектом культурного наследия федерального значения и включен в Список всемирного наследия ЮНЕСКО, а местные нормативы жестко регламентируют строительную практику [4; 23].

Что же есть? Есть административное решение о том, что Казани требуется новая Соборная мечеть на 10 тысяч молящихся (столько же, сколько в грозненской мечети «Сердце Чечни» и реконструированной московской Соборной мечети). Совершена символическая закладка камня на месте парка «Кырлай», появились протесты казанских архитекторов [22], состоялись пикеты жителей, недовольных уничтожением парка и перспективой строительства на этом месте огромного религиозного комплекса, заслоняющего вид на кремль и вынуждающего изменить всю транспортную инфраструктуру северного берега реки Казанки. В 2022 году в рамках празднования 1100-летия принятия ислама в Волжской Булгарии проведены туры Международного конкурса проектов казанской Соборной мечети, не выявившие однозначного победителя, но вызвавшие недоумение казанцев и по поводу закрытости информации, и по поводу результатов конкурса. В мае 2023 года на архитектурном форуме «АРХ Москва» бюро «Цимаило Ляшенко и Партнеры» представило новый проект, совершенно не отвечающий заданиям юбилейного конкурса, но, согласно релизу того же бюро, одобренный руководством Татарстана, однако этот проект также вызвал недоумение и архитекторов, и жителей Казани. Тут же выяснилось, что работы на месте парка «Кырлай» не могут продолжаться из-за грунтовых вод [16; 19], хотя сложность гидротехнических условий на месте будущего строительства озвучивалась в техническом задании конкурса и учитывалась авторами проектов 2022 года...

Однако слухи о том, как принимаются решения, оставим журналистам, общественное недовольство — социологам, судьбу парка — экологам, а выбор места для стройплощадки — геологам и градостроителям. Имеющийся изобразительный материал — опубликованные проекты казанской мечети — дает возможность оценить не только тот архитектурный образ мусульманского сооружения, который предлагается для «третьей столицы», но и представления зодчих о возможных направлениях российского «мечетестроения».

Между неоосманской и не-османской

Международные конкурсы проектов современной мечети на многие годы определяют актуальные тренды формообразования, формируют шкалу и векторы поисков, смещают границы между «традиционностью» и «авангардностью». Ярким примером является «инцидент Коджатеппе» — история строительства Соборной мечети в Анкаре, отразившая ожесточенную борьбу сторонников интернационального модернизма и турецкого «Второго национального архитектурного движения». В ходе этой борьбы ультрасовременный проект В. Далокая оказался заменен традиционалистским решением Х. Тайла, на десятилетия укрепившим позиции неоосманского тренда — нарочитой стилизации под хрестоматийные памятники (прежде всего сооружения Синана), ассоциирующиеся с «великолепным веком» османской культуры, возводимые в ранг национального бренда [11, с. 379–390; 13, с. 92–117]. Проекты, связанные с «инцидентом Коджатеппе», — как традиционалистские, так и авангардистские, — повлияли на разработку целого ряда трендов «мечетестроения», а появившиеся в них образные и технические решения до сих пор используются в мечетях, возводимых по всему миру [10, с. 162–168, 175–178; 30, с. 266–268, 273–276, 326–335; 47]. Так же произошло с конкурсными проектами мечетей в Багдаде, Исламабаде, Дакке, Риме, Копенгагене, выполненными ведущими мастерами своего времени [32, с. 90–122; 37; 42]. Концепции сооружений, представленные на конкурс проектов Центральной мечети в Приштине в 2013 году, вот уже десять лет узнаются в эскизах создателей культовых построек [40; 45].

Никого не удивляет интерес архитекторов, в том числе далеких и от ислама, и от культового зодчества, к теме «современная мечеть».

Обращение к этой теме позволяет, как правило, искать выразительный образ здания с минимальной оглядкой на какие-либо конфессиональные нормативы и теологические директивы, а выбор планировки, пространственного и декоративного решения зависит от ряда факультативных факторов, не противоречащих требованиям ислама [11; 30, с. 20–43; 31, с. 25; 45]. От здания мечети требуется предоставление пространства для поклонения; не являясь храмом, мечеть не моделирует представления о мироздании и — при условии непротиворечия логике и практике совершения молитвы — в принципе может быть какой угодно [12, с. 117–122; 30, с. 19]. Открытые конкурсы проектов мечетей в крупных городах воспринимаются как возможность предложить оригинальные концепции при почти полной свободе выбора формы и конструктивного решения.

Правда, российская культовая архитектура до сих пор не могла похвастаться оригинальными концепциями мечети, и тому есть как минимум три причины. Во-первых, несмотря на очевидную активизацию мусульманского строительства, в России не появилось архитектурных школ, ориентированных именно на концептуальную разработку темы «современная мечеть». Во-вторых, и региональные духовные управления мусульман (ДУМ), выступающие заказчиками, и *умма* (мусульманская община) как «конечный потребитель» проявляют предельный консерватизм во вкусах и заинтересованы более в самом факте возведения новых культовых зданий, нежели в их уникальности и художественных достоинствах, отдавая приоритет привычности (оправдываемой «традиционностью»). В-третьих, так уж исторически сложилось, что лидирующие позиции в мусульманском культовом строительстве на постсоветском пространстве занял неоосманский тренд, типовые образцы которого были разработаны в последние десятилетия XX века турецкими архитектурными бюро [33, р. 330–331].

В результате активно и грамотно проводимой Турецкой Республикой «дипломатии архитектуры» (задачами которой были поддержка диаспор, возрождение позиций ислама, укрепление контактов с тюркскими республиками, а инструментом — финансирование возведения мечетей) именно такие откровенно имитационные проекты, легко приспособляемые к требованиям конкретного заказа и переносимые в иные культурно-географические условия с учетом

возможности использования местных материалов, художественных ремесел, приемов декорации, появлялись на пространстве от Роттердама до Токио и от Екатеринбурга до Шарджи и Куала-Лумпура [39, р. 20–30]. Этой неоосманской модели соответствуют подавляющее большинство мечетей, возведенных в городах России и Украины в начале XXI века [6, с. 53–57]. Показателен пример Большой Соборной мечети (Буюк Джума-джами) в Симферополе — условия заказа ДУМ Крыма оговаривали ориентацию на «османский тип»; по словам автора проекта И. Юнусова, «мы обязаны были смотреть в османское зеркало» [30, с. 190–193].

Необходимо оговорить, что безальтернативная экспансия неоосманского стиля, безусловно удовлетворяющего политической риторике турецкого правительства, в самой Турции вызывает резкое неприятие вплоть до бойкотирования Палатой архитекторов конкурса проектов стамбульской мечети Чамлыджа (получившей обиходное прозвище Эрдогание-джами) [33, р. 334, 340–342]. В первом отечественном монографическом анализе архитектуры современных мечетей Ш.М. Шукуров был вынужден отметить: «Пример современной России характерен: отсутствие интернациональных форм высокой архитектуры мечети и отсутствие приглашений для ведущих архитекторов делает архитектурный облик мечети непроработанным, иконографически унылым, как правило, повторяющим стиль турецкой мечети. Складывается такое впечатление, что для современной архитектуры России не существует других архитектурных стилей, кроме турецкого. Когда во многих странах Ближнего Востока мы видим отчетливые следы этого архитектурного стиля, в этом нет ничего странного, Османская империя внедряла свой архитектурный стиль. Россия никогда не была покорена Турцией, но тем не менее османский архитектурный стиль твердо закреплен в появляющихся мечетях» [32, с. 46].

От объявленного в 2022 году конкурса эскизов казанской Соборной мечети следовало ожидать перелома сформировавшегося тренда: такая мечеть априорно должна восприниматься как объект, знаковый для всего тюркского мира, а целый ряд современных культовых зданий на территории Татарстана (Кул Шариф в Казани, Белая мечеть в Булгаре, Джамиг в Нижнекамске, Тауба и Чаллы Яр в Набережных Челнах) продемонстрировали стремление и умение местных архи-

текторов преодолеть зависимость от надоевших турецких «кубов с куполом и минаретом».

Формальным поводом для проведения очередного архитектурного конкурса стало празднование 1100-летия принятия ислама на территории Волжской Булгарии (кстати, к этой же дате в 1992 году была построена мечеть Тауба в Набережных Челнах — оказывается, юбилей можно растянуть и на три десятилетия). Ограничений на поиск образа не было, однако участникам было предложено считаться с пожеланиями, исходившими как от официальных лиц, так и от представителей исламского духовенства. Эти пожелания были сформулированы в организованных лекциях и дискуссиях с конкурсантами, далеко не все из которых оказались знакомы как с культурными особенностями Поволжского региона, так и с особенностями мечети вообще (конкурс привлек внимание в том числе архитектурных бюро, ранее не проектировавших не только мечети, но и любые другие культовые сооружения). Следует особо отметить, что одним из таких пожеланий стал отказ от ориентации на «турецкую мечеть»: участникам было деликатно предложено ознакомиться с историческими памятниками Казани, по возможности использовать бережно сохраняемые элементы национального искусства и создать новый образцовый памятник, который сможет проиллюстрировать представление о «татарском стиле» (и даже конкретнее — о «казанском», но в чем конкретно этот стиль выражается и каковы его характеристики, архитекторам следовало понять самостоятельно), закрепить его для будущих поколений и создать новый ориентир. Один из участников конкурса переформулировал программную установку так: «Люди должны увидеть соборную мечеть и сказать, что это — татарская мечеть. Она должна отражать нашу национальность, наш татарский дух. Также, на мой взгляд, она должна ломать стереотипы, быть уникальной и ультрасовременной» [25].

Задачи совместить в здании мечети «татарский дух» с «ломкой стереотипов» и создать образец для подражания, в котором объединятся национальная традиция (причем без четкого указания, в чем конкретно она выражается, — «походите, посмотрите и сами определите») и «ультрасовременность», совсем не простые, хотя нереальными не кажутся. Справедливости ради надо отметить, что наиболее «авангардные» мечети появляются там, где исторически сложившиеся типы

мусульманских культовых зданий не имеют четких региональных отличий либо вообще отсутствуют — например, в странах Персидского залива или Западной Европы. Тактичная и архитектурно интересная «модернизация» традиционной городской мечети легче происходит на периферии «мира ислама» (Малайзия, Индонезия, Марокко, Балканы) и сложнее представима в более консервативных Сирии, Иране, Магрибе (хотя и там, безусловно, есть интересные проекты, но предназначены они прежде всего для технологически развитых кластеров — аэропортов, университетов, бизнес-центров, технопарков). Турецкие архитекторы, обычно вынужденные выбирать между государственным подражательным неоосманизмом и возможным в частном заказе не-османским авангардизмом, предпочитают не экспериментировать со сближением этих полюсов (хотя есть, безусловно, и удачные примеры, прежде всего стамбульская Шакиринджами) [10, с. 164–166, 174–179; 30, с. 274–275].

Предложенные задачи и ограничения, пусть даже изложенные в форме «пожеланий», вполне позволяли ожидать от конкурса эскизов казанской Соборной мечети свежих, оригинальных и даже «прорывных» идей и образных решений, способных вдохновлять целое поколение архитекторов, разойтись на цитаты и частично реализовываться в других мечетях (подобно приштинским проектам десятилетней давности). Но...

Конкурс 2022 года: в поисках «казанского стиля»

Мы привыкли к тому, что «хотели как лучше, а получилось как всегда», и никого не удивляет, что оптимистичные ожидания наталкиваются на многочисленные «но...». Возможно, если бы проведение туров конкурса было более открытым, а состав конкурсантов — более широким, и предложенные решения были бы разнообразнее и оригинальнее...

Программные ожидания оказались скорректированы реалиями: предполагавшаяся «международность» участников сократилась, согласно пресс-релизу, до «...представителей России, ОАЭ, Турции, Египта, Казахстана и Узбекистана», что напоминает формальное обеспечение «международного участия» на научных конференциях и в редсоветах журналов удаленным присутствием докладчиков и рецензентов из Беларуси и Китая. Такой состав конкурсантов, пред-

ставляющих преимущественно страны, консервативные в области культового зодчества, безусловно, сузил шкалу формальных поисков и сместил их вектор в сторону традиционности.

Организаторы конкурса оказались готовы к тому, что перспектива возведения столь крупного и значимого сооружения привлекла творческие коллективы, мало знакомые с историей исламского зодчества и занимавшиеся строительством и оформлением ресторанов, отелей, бизнес-центров, административных зданий, в лучшем случае — православных храмов. Это не проблема: исходя из того, что здание мечети, не являющейся храмом, не нормативно и может быть каким угодно, следует признать правомерность и позволительность обращения к любому архитектурному опыту, а для необходимого учета требований ислама и пожеланий заказчика вполне достаточно консультаций (которые и были организованы устроителями конкурса); более того, подобная ситуация находит прецеденты в истории ислама, когда, например, арабы в Сирии, Египте и Иране или турки в Анатолии и Индии привлекали к строительству мечетей местных мастеров, реализовывавших поставленные задачи сообразно собственным навыкам [24, с. 347; 28, с. 9; 31, с. 27–29, 46–53]. Жаль только, что в России, несмотря на активизацию мусульманского строительства, не появились специализирующиеся именно на проектировании мечетей архитектурные ателье в количестве, достаточном для полноценной конкуренции концепций и решений.

Кроме того, при заявленной свободе творческого поиска конкурсантам уже на уровне представления эскизов было необходимо соблюсти градостроительные регламенты вблизи охранной зоны ансамбля Казанского кремля (ограничение высоты нового сооружения в 80 метров заставляло предельно внимательно отнестись к архитектурным доминантам), учесть транспортные потоки современного города, сложную гидротехническую обстановку вблизи предложенной площадки, наличие подземных коммуникаций. В соответствии с техническим заданием, духовно-просветительский центр с молитвенным залом на 10 тысяч человек необходимо было сопроводить и достаточным количеством мест для стоянки автомобилей.

Кстати, «открытость» конкурса эскизов относилась, видимо, к возможности участия в нем, но не подразумевала знакомства широкой общественности с представленными проектами. Вероятно, моти-



Ил. 1. Проект казанской Соборной мечети от конкурсанта № 4. Источник: <https://realnoevremya.ru/articles/255515-v-konkurse-na-sobornuyu-mechet-kazani-pobedilii-ginzburg-i-sattarov>



Ил. 2. Комплекс Белой мечети, Булгар. Архитектор С. Шакуров, 2010–2012. Фото. Источник: https://bolgar-tatarstan.ru/белая_мечеть



Проект студентов ФГБОУ ВО «Казанский государственный архитектурно-строительный университет»

Ил. 3. Внеконкурсный проект казанской Соборной мечети, выполненный студентами КГАСУ. Источник: <https://realnoevremya.ru/articles/255515-v-konkurse-na-sobornuyu-mechet-kazani-pobedili-ginzburg-i-sattarov>

виновалось это «чистотой эксперимента» — заботой о сохранении оригинальности творческих концепций... Правда, многие казанцы и не знали о проводимом к юбилею конкурсе, равно как и о планах удовлетворить их духовные нужды и подарить городу новое культовое сооружение, и смогли увидеть, какой может быть новая Соборная мечеть, только по окончании второго тура, когда официальная информация о его завершении и объявлении победителей стала доступна СМИ (с проектами-финалистами конкурса можно ознакомиться, например, на казанских сайтах [21; 26], откуда взята большая часть иллюстраций для данной статьи).

Как же архитекторы в 2022 году представляли себе облик Соборной мечети Казани? Почти два десятка эскизов, дошедшие до финала, и проекты, позже опубликованные на сайтах творческих мастерских, позволяют выделить основные архитектурные «темы» и сделать выводы об отправных точках для поисков.

Заметно, что авторы многих проектов, следуя озвученному организаторами стремлению создать собственно «татарский» (или даже «казанский») стиль, в разной степени отталкивались от существующих памятников архитектуры Поволжья. Диапазон «адаптации» оказал-

ся достаточно широк: одни ограничились тактичным включением в эскизы отдельных элементов композиции и декора исторических мечетей Казани (трансформация подкупольного барабана в граненую многоярусную башню, подобную кремлевской Сююмбике, установка минарета на крыше, сочетание белых стен с голубыми или светло-зелеными перекрытиями, воспроизведение наличников, карнизов, орнаментальных вставок), другие же не пошли дальше создания реплик казанской Кул Шариф и болгарской Белой мечети. В архитектуре этих знаковых для Татарстана сооружений есть явная переключка, действительно позволяющая говорить о стилевом единстве современного местного культового зодчества (закрепляемом, в частности, в нереализованных проектах уфимской Соборной мечети и казанской Джамии аль-Кабир [30, с. 73–74, 93–99]), но есть ли какая-либо ценность в буквальном повторении объектов по разные берега Казанки или в сотне километров по Волге? При таком подходе Кул Шариф рискует превратиться в столь же консервативный источник для искомого «татарского стиля», сколь сооружения Синана — для отвергаемой неосманской модели.

Самую большую группу финалистов конкурса почему-то составили эскизы, в разной степени цитирующие как знаменитые памятники исламской архитектуры, так и проекты, известные по более ранним конкурсам. Пожалуй, наиболее очевидными историческими ориентирами для графического мифотворчества современных зодчих являются Тадж Махал и мечеть Шейха Зайда в Абу-Даби: на берега Волги планируется перенести дутые купола, белоснежные стены с тонкой инкрустацией и золотой отделкой, обилие пузырящихся сферических перекрытий и тонких минаретов... Очень напоминает попытки европейских архитекторов-«ориенталистов» середины XIX века разработать для Стамбула эклектичный «неоисламский стиль» [48, р. 497–506], но имеет ли смысл превращать историческую часть древнего поволжского города в аналог Аграбы? Кроме того, источниками узнаваемых цитат стали существующие мечети Алжира, Исламабада, Дохи, острова Кыналыада... Ряд идей, обеспечивающих кажущуюся современность мечети, знакомы по проектам десятилетней давности на конкурсе в Приштине (например, использование для молитвы плоской крыши, через которую пробивается уплощенный купол, присутствовало в проекте 2013 года от Maden



Ил. 4. Проект Творческой мастерской живописи РАХ в г. Казани (руководитель Ф.Г.Халиков) (конкурсант № 13). Источник: <https://realnoevremya.ru/articles/255515-v-konkurse-na-sobornuyu-mechet-kazani-pobedili-ginzburg-i-sattarov>



Ил. 5. Проект казанской Соборной мечети от конкурсанта № 17. Источник: <https://realnoevremya.ru/articles/255515-v-konkurse-na-sobornuyu-mechet-kazani-pobedili-ginzburg-i-sattarov>

Инцидент казанской Соборной мечети: к истории одного архитектурного проекта



Ил. 6. Проект «Ак бахча» («Белый сад»). Ginzburg Architects (конкурсант № 15). Источник: <https://realnoevremya.ru/articles/255515-v-konkurse-na-sobornuyu-mechet-kazani-pobedili-ginzburg-i-sattarov>

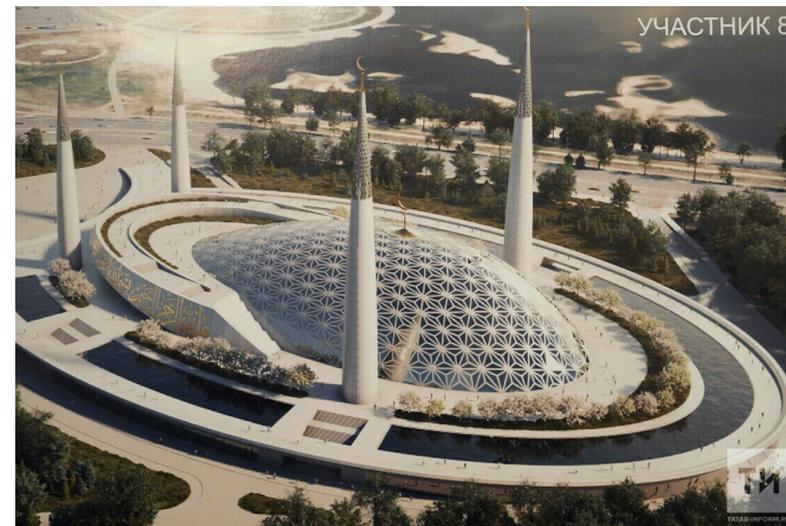


Ил. 7. Большая мечеть Алжира (Джама аль-Джазаир). Алжир, 2012–2019. Фото. Источник: <https://middle-east-online.com>

Group [44], а превращение территории вокруг исламского центра в городское рекреационное пространство разрабатывалось X-Plan Studio [35]). Доработке подверглись и конкурсные эскизы Большой мечети в Симферополе 2011 года [30, с. 191–192].

Безусловно, в «бумажной архитектуре» найдется много решений, достойных воплощения в материале; однако активное цитирование ранее представленных проектов свидетельствует, к сожалению, о восприятии казанского конкурса как своего рода вторичного, где вполне могут быть востребованы неоригинальные идеи. И юбилейный повод для конкурса эскизов, и исторический центр ислама в Поволжье явно заслуживают большего уважения и вряд ли предполагают создание реплик.

Были и действительно оригинальные концептуальные проекты, авторы которых пытались представить вектор развития дизайна новых культовых зданий с прозрачными объемами, стеклянными оболочками, точечными опорами-ветвями, многоуровневыми внешними обходными галереями, необычными изогнутыми минаретами. К таким концептам следует отнести и разделивший первое место эскиз опытного «мечетестроителя» А. Саттарова, трактованный как «ковчег, видимый из космоса», «место спасения людей, которые идут по призыву Всевышнего» и отражающий «эстетику космического корабля Востока» [15] (правда, какая эстетика заключена в космическом корабле и как он связан с Востоком — не ясно, но звучит красиво). Подобные проекты внесли в конкурс свежую струю, они визуализируют те направления, в которых может развиваться образ мечети, но не очень понятно, во-первых, насколько такие авангардистские идеи соответствовали пожеланию выявления и воплощения «татарского стиля», и, во-вторых, насколько реализация таких идей совпадает с ожиданиями консервативной поволжской *уммы*. Во всяком случае, пользователи интернета, серьезно воспринявшие объявление победителей конкурса, сразу обратили внимание и на нерешенные задачи создания инфраструктуры (прежде всего отсутствие предполагаемых парковок), и на очевидные сложности и с отоплением «хрустальных дворцов», и с очисткой стеклянных кровель от снега [7]. Но на стадии конкурса эскизов мнение потенциальных прихожан Соборной мечети никто не спрашивал, а их оценки никого не интересовали...



Ил. 8. Проект «Ковчег» А. Саттарова (конкурсант № 8). Источник: <https://realnoevremya.ru/articles/255515-v-konkurse-na-sobornuyu-mechet-kazani-pobedili-ginzburg-i-sattarov>

Хорошо забытое новое?

Прошли юбилейные торжества в Поволжье, лауреаты конкурса эскизов получили дипломы и премии, вопрос, как же «примирить» два проекта-победителя (А. Саттарова и А. Гинзбурга), был поставлен на паузу; один из победителей к месту вспомнил А.С. Пушкина — про коня и трепетную лань [9]. В 2022 году обещанное строительство так и не началось, а там и выяснилось, что место, к которому было привязано конкурсное задание и где уже заложен камень, мало подходит для масштабного объекта, но это, как сказано выше, — вопрос, далекий от искусствоведения.

Вдруг оказалось, что хотя конкурс и завершен, архитектурная мысль не успокоилась и почти год работала она не над тем, как же совместить идеи победителей.

В апреле 2023 года московское бюро Ginzburg Architects представило эскиз соборной мечети «Ак лалэ» («Белый тюльпан») [36]. Отвечая на вопрос о причинах кардинального изменения проекта-победителя, авторы подчеркнули, что данный эскиз — просто один из

вариантов, не имеющий никакого «официального статуса» [5]. Объем молитвенного зала трактован как белый бутон тюльпана (тюрк. *ак лалэ*) с нахлестывающимися друг на друга лепестками, щели между которыми заполнены стеклянными панелями, обеспечивающими взаимопроницаемость внешнего и внутреннего пространств; четыре минарета вокруг центрального «бутона» выглядят как свернутые по продольной оси острые листья. Для российских мечетей такой образ непривычен, но кажется и современным, и «экологичным», и отсылает к традиционным мотивам тюркского искусства. А. Гинзбург пояснил концепцию здания-«тюльпана» так: оно, «во-первых, коррелирует с силуэтами самых известных мечетей; во-вторых, позволяет сделать главным скульптурным акцентом объем молельного зала; и наконец, не исключает современной формы, которую мы постарались „слепить“ как пластичную и визуально подвижную, особенно если рассматривать здание в движении, к примеру, проплывая мимо по реке» [27].

Однако нельзя не заметить, что предлагаемое решение далеко не оригинально, и архитекторы уже указали на отсылку к Кафедральному собору Бразилиа О. Нимейера [27]. Расчлененный стеклянными вставками объем применительно именно к исламской архитектуре реализован и в мечети короля Фейсала в Исламабаде (1976–1986), вызвавшей целый ряд подражаний, и в Центральной мечети Кельна (2009), и в известном кувейтском проекте З. Хадид (2010), и в эскизе Приштинской мечети Т. Амаеша (бюро ТОА, 2013) [30, с. 242–244, 331–335]. Образ мечети в виде бутона цветка тоже не уникален, достаточно вспомнить проект *White Rose*, разработанный Ф. Тоши для албанской Тираны (2014). То, что победитель прошлогоднего конкурса не поживает на лаврах, но продолжает искать принципиально иные решения в новой для себя архитектурной теме, безусловно, импонирует, но легко создается впечатление, что отечественные поиски либо ведутся без обращения к накопленному мировому опыту и напоминают запоздалое изобретение велосипеда в отдельно взятой деревне, либо оказываются откровенным переложением этого опыта с наивным противопоставлением «у них — роза, а у нас будет тюльпан».

Очередной неожиданный проект Соборной мечети в Казани стал гвоздем конкурса «АРХ Москва 2023», причем бюро «Цимайло Ляшенко и Партнеры» заверяло публику, что именно предложенное ими решение уже одобрено руководством Татарстана (подтверждения,



Ил. 9. Проект «Ак лалэ». Ginzburg Architects. 2023. Источник: <https://ginzburg.ru/projects/public/sobornaya-mechet-ak-lale-kazan/>



Ил. 10. Проект *White Rose*, Тирана. Архитектор Ф. Тоши. 2014. Источник: <https://arcfly.blogspot.com/2014/06/the-white-rose-new-mosque-of-tirana.html>



Ил. 11. Проект казанской Соборной мечети. Цимайло Ляшенко и Партнеры. 2023. Источник: <https://tlp-ab.ru/main/51/>

правда, не последовало). На сайте бюро размещена «концепция»: «Новое здание должно стать символом религии в стране и ее современным знаком. Этот статус определил архитектурную концепцию — прообразом будущей мечети стала Кааба, главная мусульманская святыня. Мечеть стоит на воде, соединяясь с берегом Волги с помощью общественной площади. Здание представляет собой черный куб, в центре которого находится молебельный зал. Традиционная для мечети форма купола отсылает к расположению молящихся вокруг Каабы. <...> Облик здания отражает сочетание светского и религиозного, открытого и в то же время сакрального. Решение фасадов развивает эту идею: каменные блоки сдвинуты таким образом, чтобы в кладке образовались просветы. Так купол зала можно увидеть с большого расстояния и с идущих по реке судов. Масштаб мечети подчеркивает единственный минарет, в котором находится смотровая площадка. Расположение на воде раскрывает значение слова: „минарет“ в переводе с арабского — „маяк“. Он символизирует духовный ориентир для верующих и в то же время является ориентиром в городе» [29].

Концептуальное обращение к Каабе как источнику образа для мечети незамедлительно вызвало критику. А. Саттаров отметил: «За более чем тысячу лет существования ислама ни в одной стране мира не додумались повторить ее в виде мечети. Нельзя построить вторую Каабу! Я считаю, что авторы проекта понятия не имеют о том, что такое ислам, что такое мечеть, что такое пространственная структура мечети и ее функциональное назначение» [1].

Скептицизм автора проекта «Ковчег» понятен, но современные мечети, использующие образ Каабы, все же существуют. Пожалуй, наиболее ранней была Национальная мечеть в Дакке (1959–1963), причем ее архитектор А. Тариани счел необходимым частично девальвировать прямую отсылку к Каабе, сделав кубический объем не черным, а белым [30, с. 335–336]. Трудно не опознать прототип Каабы в мечети им. М. Дадаева в Закан-Юрте (2011), хотя авторы избежали прямого «цитирования», изменив и пропорции параллелепипеда, и его лаконичность, добавив галереи и портики и прорезав стены арочными световыми проемами. Мечеть им. Хамзы ибн Абд аль-Мутталиба в Грозном (2017) представляет собой буквальную реплику Каабы, окруженную белой галереей в виде восьмилучевой звезды и четырьмя минаретами по сторонам света; прессой это сооружение даже подано как «вторая в мире мечеть с Каабой в самом центре» (очевидно, что в данном случае происходит подмена понятий и появляется риск закрепления в массовом сознании представления не о воспроизведении образа знакового объекта, а о возможности существования «второй Каабы»). Странно, что казанский архитектор «забыл» и о проекте 2018 года реконструкции мечети «Жомга» в микрорайоне Юдино, предполагавшем включение в тело базилики черного кубического объема, развернутого диагональ вдоль оси здания [20].

Следует прислушаться и к мнению С. Шакурова, проектировавшего и Кул Шариф в Казани, и Белую мечеть в Булгаре: он обратил внимание на то, что мекканская святыня расположена в центре пространства, предназначенного для поклонения, а проект «казанской Каабы» подразумевает помещение места для поклонения внутрь куба; иными словами, объект и функция меняются местами — совершая молитву, направленную к Каабе, мусульмане Казани окажутся внутри образа Каабы [1]. Использование образа Каабы в современной архитектуре мечети, кажущееся архитекторам простым и логичным, может не

показаться мусульманским теологам удачным визуальным решением и оказывается коллизией организации ритуального пространства. Запрета на воспроизведение образа Каабы в архитектуре мечети не существует, но архитекторам всегда придется считаться с тем, что использование узнаваемых отсылок к мекканской святыне в организации молитвенного пространства будет находить противников не только в среде консервативной *уммы*, но и среди ревнивых коллег. Стремление архитекторов создать образную отсылку к знаковому объекту оказывается провокацией и порождает разногласия, то есть ведет к результатам, далеким от доктрин ислама.

Оригинальность проекта «мечети-куба» также спорна. Простоту и лаконичность формы Каабы, сводимую к единственному правильному геометрическому телу, превзойти невозможно, — можно лишь стремиться к предельному сокращению количества тел в объеме здания [см.: 18]. Мусульманских зданий, тело которых скомпоновано из куба (или другого многогранника, основанного на правильной фигуре) и полусферы, много — таковыми являются большинство мавзолеев и реликвариюв. Московские архитекторы поместили купол не *на* куб, а *внутри* куба, но следует ли считать это достижением? В молитвенном зале, сведенном к полусфере, тоже нет ничего нового — можно назвать, например, мечети Тауба в Карачи (1969), Нилайн в Омдурмане (1976), Йешилвади в Стамбуле (2004–2010) [10, с. 175; 30, с. 328, 358–359]. Идея «двуслойности», наличие акцентированного пространства между внешней оболочкой сооружения и стеной молитвенного зала вызывают ассоциации с каирской мечетью Ибн Тулуна (876–879) [34, р. 51–57]... Оценка оформления внутреннего пространства дана С. Шакуровым: «Картинка с интерьером Соборной мечети на сайте бюро „Цимайло Ляшенко и Партнеры“ напомнила мне зал, в котором проходило заседание Галактического совета в „Звездных войнах“» [1].

Наибольшее впечатление на журналистов, писавших об «АРХ Москве 2023», произвела постановка мечети на воде; на выставочном стенде, выполненном в виде черного куба, поверхность постаментов для макета также была покрыта водой. При отсутствии в центре Казани площадок для столь масштабного проекта «захват» Волги оправдан, однако и эта идея не оригинальна. Идея короля Марокко, желавшего возвести самую западную мечеть Старого Света и вдохновлявшегося аятом Корана (11:7) о том, что Трон Аллаха находится

на воде, сподвигла М. Пинсо на размещение мечети Хасана II в Касабланке (1986–1993) на платформе, вынесенной в Атлантический океан [30, с. 364–367]. На самом деле мечетей, поднятых над водой, в мире достаточно — в Саудовской Аравии, ОАЭ, Индии, Брунее, Малайзии, Индонезии [32, с. 187–198; 41]; да и проект «Ак Лалэ» от Ginzburg Architects предполагает вынос казанской Соборной мечети за пределы береговой линии. Реализация марокканского замысла на Волге не является уникальной и даже не кажется интересной. Ш. Шукуров специально писал об «акватической архитектуре мечети» [32, с. 184–191], но, увы, современное проектирование не оставляет архитекторам времени на чтение...

Восприятие же минарета как маяка — это не филологическое открытие московских архитекторов, а банальность: как дозорные и сигнальные башни портовых городов использовались для провозглашения азана (например, в тунисском Суссе), так и минареты мечетей с ослаблением позиций ислама переоборудовались в ориентиры для судов [8, с. 67–69; 46, р. 335]. Нуждается ли духовность казанцев в «символе духовного ориентира», выдержит ли панорама Казани дополнительную доминанту, требует ли навигация по Волге еще один маяк? А. Саттаров, который прекрасно представляет себе местные условия, отметил, что и уровень воды в Волге постоянно меняется, и вода зимой превращается в лед [1], — как в Касабланке, Джидде или на озерах Малайзии не получится. Воплощение «акватологемы», — сколь бы интересной задачей оно ни казалось, — сулит преодоление дополнительных сложностей, которые могут быть не видны московским архитекторам на стадии разработки броского образа будущего здания.

«Куда ж несешься ты?»

Было бы неправильно оценивать новые эскизы казанской Соборной мечети, не вспоминая о заданиях юбилейного конкурса. Несложно заметить, что «правила игры» вдруг и без предупреждения изменились. Во-первых, перенесение мечети «на воду» отменяет те жесткие ограничения (сложность гидротехнической обстановки, транспортная инфраструктура мегаполиса, учет панорамы в охраняемой исторической зоне, предельная высота и т.д.), которые необходимо учиты-

вались командами архитекторов в 2022 году. Отказ от строительной площадки на месте парка «Кырлай» наверняка обоснован и в любом случае соответствует требованиям окрестных жителей, но практически полностью обесценивает всю проведенную (и оплаченную) работу.

Во-вторых, по условиям конкурса новая мечеть должна стать образцом, закрепляющим «татарский стиль». Вряд ли архитектурный объем в виде белого бутона тюльпана или поднятый над водой полупрозрачный куб с куполом внутри в достаточной степени отражают те местные художественные традиции, о выявлении и закреплении которых заботилось ДУМ. При обсуждении проекта «Каабы на Волге» (организованном архитекторами уже после «АРХ Москвы 2023», где проект был «объявлен одобренным руководством»), казанские муфтии недоумевали — они не увидели ни признаков мусульманского здания, ни «привязок к Татарстану, к национальной культуре» [3]. Накануне объявления результатов эксперт конкурса 2022 года Г. Валеева-Сулейманова говорила о Казани: «Это город, который обладает 1000-летней историей. Мы не можем построить здесь мечеть, не связанную с местными традициями» [25]. Год спустя оказалось — такое вполне возможно, что бы ни говорили эксперты...

Полагаю, что если бы конкурсантам не пришлось учитывать указанные ограничения и прислушиваться к пожеланиям организаторов, целый ряд проектов 2022 года были бы иными. Понятно и недоумение А. Саттарова по поводу целесообразности проведения международного конкурса, если год спустя появляются проекты, авторы которых исходят из совершенно иных условий и задач [1].

Изменение концепции проектирования Соборной мечети с жителями не обсуждалось, площадка для нее до сих пор не утверждена (хотя уже прозвучал вердикт местного чиновника: «Других мнений быть не может... больше говорить нечего, это единогласно» [17]), количество эскизов растет, к объявленным победителям конкурса добавляются «назначенные одобренными» проекты... Казань по-прежнему умудряется обходиться без новой мечети на 10 тысяч молящихся, и от многолетних планов возведения новой достопримечательности обсуждений и разговоров больше, чем результатов. Впрочем, можно надеяться, что чем больше и дольше думают и сомневаются, тем взвешеннее и однозначнее будет окончательное решение; все равно

на этапе реализации неизбежно и неоднократно скорректируют, упростят и сэкономят...

Однако даже «бумажная» стадия истории многострадальной казанской Соборной мечети выявляет несколько пунктов, определяющих развитие современной российской мусульманской архитектуры:

- очевидная усталость от засилья навязанного неоосманского тренда и четко формулируемые запросы на выявление национальных традиций (со стороны мусульманского духовенства), на поиск интересных современных форм (со стороны архитекторов) и на превращение крупных культовых сооружений в городские достопримечательности, влияющие на изменение городской инфраструктуры (со стороны чиновников);
- несмотря на активизацию мусульманского строительства и на указанные запросы, в отечественной практике до сих пор не сложилось понимание того, какой может быть именно современная российская (равно как и татарская, крымскотатарская, поволжская и т.д.) мечеть, отличная от турецкой модели; также нет и четких представлений ни о соотношении «традиционного» и «современного» в архитектуре мечети, ни о каких-либо стилистических отличиях, обеспечивающих желаемую отсылку к национальной и/или региональной культуре. Определение этих соотношений, отличий и отсылок объявляется целью архитектурных конкурсов и приобретает характер «принеси то, не знаю что», и тем не менее «мифотворческие» проекты с выраженными «национальными чертами» даже не входят в число финалистов; пальма первенства отдается более «модернистским» эскизам, «авангардизм» которых, однако, оправдывается авторитетными аналогами;
- приоритет административной инициативы, определяющей образное решение крупного архитектурного объекта согласно индивидуальным представлениям и вкусам (игнорирование итогов проведенного международного конкурса, изменение творческого и технического заданий, отсутствие полноценного предварительного обсуждения жителями и *уммой*, проведение корректирующих «консультаций» по поводу заранее принятого решения). Здание мечети рассматривается не столько как культовое сооружение, сколько как знаковый градостро-

ительный объект, что, впрочем, свидетельствует о сохранении архитектурой мечети исторически сложившейся риторической функции [38, р. 373–377];

- несмотря на интерес архитектурных бюро и к творческим возможностям проектирования современной мечети, и к репутационным выгодам от участия в конкурсах, и к получению заказов на создание культовых объектов, для многих зодчих и творческих коллективов мечеть как архитектурная тема является лишь интересной маргиналией, и в проектирование и дизайн мусульманских зданий легко включаются мастера, не имеющие необходимых знаний истории архитектуры (в частности — традиций строительства мечетей), мировых аналогов, современных тенденций, равно как и компетентности и опыта работы в области возведения культовых сооружений;
- отношение к архитектурной теме мечети как к маргинальной неизбежно ведет к снижению уровня оригинальности проектов, активному цитированию и переработке существующих решений, допущению как отсылок к известным памятникам и нарочитых стилизаций под конкретные знаковые образцы, так и комбинации цитат и идей (как невольной, так и сознательной в расчете на то, что источники «заимствований» не известны заказчику и останутся неопознанными).

История проектирования казанской Соборной мечети свидетельствует о том, что, несмотря на свободу творческого поиска, подразумеваемую разработкой темы «современная мечеть», и на наличие потребности в культовых зданиях, поддерживаемой госзаказом, российские архитектурные бюро оказываются (надеюсь — только пока) не в состоянии предложить действительно оригинальные образные решения. Те эскизы, которые выполняются в рамках конкурсных заданий, либо выглядят вторичной комбинацией цитат уже известных построек и проектов, либо вызывают сомнения в возможности реализации предлагаемых решений с учетом климатических и инфраструктурных условий. Не сомневаюсь, что отдельные идеи, содержащиеся в имеющихся проектах казанской мечети, в свою очередь будут использованы при возведении других культовых (а возможно, и не только) зданий, что позволит говорить либо об их «практической апробации», либо уже о «цитировании второго порядка».

Нельзя, однако, не отметить, что сам прецедент изменения технических условий и отказа заказчика от обещанной доработки проектов-победителей проведенного международного конкурса способен охладить стремление творческих объединений представлять концептуальные проекты и уникальные разработки образа мечети без необходимой защиты авторского права. Хотелось бы, конечно, и гарантий реализации победившего проекта, но это уже из области фантастики. Пока же по аналогии с уже указанным «инцидентом Коджатеппе» можно говорить об «инциденте казанской Соборной мечети». Окажет ли он влияние на выбор вектора развития мусульманской архитектуры в России, стимулирует ли поиск новых решений или же, наоборот, ограничит его диапазон, подстегнет ли активность архитекторов или же затормозит ее, — покажет время.

А строительство казанской Соборной мечети — «символа религии и ее современного знака» — к моменту завершения данной статьи так и не началось...

Список литературы:

- 1 Аксенов Е. Черная, кубическая, на воде: в Казани обсуждают новый смелый проект Соборной мечети // *Вечерняя Казань*. 29.05.2023. URL: <https://www.evening-kazan.ru/articles/chernaya-kubicheskaya-na-vode-v-kazani-obsuzhdayut-novyy-smelyy-proekt-sobornoy-mecheti.html> (дата обращения 18.08.2023).
- 2 Барбошина Н.В. Медиаконцепт «Казань – третья столица» // *Город как сцена. История. Повседневность. Будущее: В 2 т. / Ред. Е.Я. Бурлина. Т. 1. Самара: Медиа-Книга, 2015. С. 49–53.*
- 3 *Бизнес Online*. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/598647> (дата обращения 18.08.2023).
- 4 Городнова А. «Послаблений не будет!»: «правила Гущина» для исторического центра // *Бизнес Online*. 07.09.2020. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/480086> (дата обращения 22.08.2023).
- 5 Зайцев Д. «Это плагиат. Проект сырой и недоработанный». Что с Соборной мечетью, которую все никак не начнут строить в Казани? // 116.ru. Казань онлайн. 20.05.2023. URL: <https://116.ru/text/gorod/2023/05/20/72318509/> (дата обращения 18.08.2023).
- 6 Ибрагимов И.А. Архитектура современных российских мечетей // *Академический вестник УралНИИпроект РААСН*. 2011. № 2. С. 53–58.
- 7 Кадырова Л. Рустам Минниханов утвердил лучший проект Соборной мечети Казани // *Kazanfirst.ru*. 09.07.2022. URL: <https://kazanfirst.ru/articles/586577> (дата обращения 22.08.2023).
- 8 Каптерева Т.П. Искусство стран Магриба. Средние века. Новое время. М.: Искусство, 1988. 319 с.
- 9 Кашапов Р. Победу в конкурсе на облик Соборной мечети Казани разделили на двоих // *Реальное время*. 09.07.2022. URL: <https://realnoevremya.ru/articles/255515-v-konkurse-na-sobornuyu-mechet-kazani-pobedili-ginzburg-i-sattarov> (дата обращения 22.08.2023).
- 10 Кононенко Е.И. Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой // *Искусствознание*. 2014. № 3–4. С. 155–182.
- 11 Кононенко Е.И. Турецкая мечеть: образ и бренд // *Проблемы истории, филологии, культуры*. 2017. № 1. С. 379–390. <https://doi.org/10.18503/1992-0431-2017-1-55-379-390>.
- 12 Кононенко Е.И. Архитектура мечети как объект интерпретации // *Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение*. 2018. Т. 8. № 1. С. 113–130. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.107>.
- 13 Кононенко Е.И. «Большая османская мечеть» // *Культура Востока. Вып. 3: «Визитные карточки» восточных культур / Ред.-сост. Е.И. Кононенко. М.: ГИИ, 2018. С. 92–117.*
- 14 Кононенко Е.И. Пространство мечети: «временная ритуализация» // *Культура Востока. Вып. 4: Границы сакральных пространств / Отв. ред.-сост. Т.Е. Морозова. М.: ГИИ, 2019. С. 72–97.*
- 15 Кузнецова А. Ковчег из космоса // *Archi.ru*. 22.07.2022. URL: <https://archi.ru/russia/97066/kovcheg-iz-kosmosa> (дата обращения 22.08.2023).
- 16 Купцова В., Катаргин Д. «Лавры должен пожинать весь город»: Соборная мечеть Казани «переезжает» в Адмиралтейку? // *Бизнес Online*. 10.05.2023. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/592963> (дата обращения 18.08.2023).
- 17 Летникова Ю. «Всевышний хранил место для этого объекта»: архитекторы поддержали строительство Соборной мечети в Адмиралтейской слободе в Казани // *Kzn.ru*. 28.06.2023. URL: <https://kzn.ru/meriya/press-tsentr/novosti/vsevyshniy-khranil-mesto-dlya-etogo-obekta-arkhitektery-podderzhali-stroitelstvo-sobornoy-mecheti-v/> (дата обращения 18.08.2023).
- 18 Массиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // *Арабская средневековая культура и литература: Сборник статей зарубежных ученых / Сост. и автор предисл. И.М. Фильштинский; отв. ред. Д.В. Фролов. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978. С. 46–59.*
- 19 Метшин назвал причины поиска других площадок под Соборную мечеть помимо парка «Кырлай» // *Бизнес Online*. 27.06.2023. URL: <https://mkam.business-gazeta.ru/news/598561> (дата обращения 16.08.2023).
- 20 Муфтий РТ одобрил проект новой мечети в Юдино // *Казанский репортер*. 07.04.2018. URL: https://kazanreporter.ru/news/25381_muftiy_rt_odobril_proekt_novoy_mecheti_v_yudino (дата обращения 18.08.2023).
- 21 Назипов А. Как будет выглядеть Соборная мечеть в Казани: показываем проекты (даже те, которые не победили) // 116.ru. Казань онлайн. 08.07.2022. URL: <https://116.ru/text/gorod/2022/07/08/71474159/> (дата обращения 17.08.2023).
- 22 Полякова О. Именитые архитекторы Казани выступили против строительства на месте «Кырлая». Публикуем их аргументы // 116.ru. Казань онлайн. 26.05.2022. URL: <https://116.ru/text/gorod/2022/05/26/71358365/> (дата обращения 22.08.2023).
- 23 Постановление кабинета министров Республики Татарстан № 328 «О предоставлении государственной поддержки общественным организациям в регионах Российской Федерации, реализующих этнокультурные проекты»: 06.05.2015 // *Mincult.tatarstan.ru*. URL: https://mincult.tatarstan.ru/rus/file/pub/pub_588530.pdf (дата обращения 22.08.2023).
- 24 Пугаченкова Г.А. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма. М.: Изд-во АН СССР, 1958. 492 с.
- 25 Саримова Л. Хай-тек или древнебулгарская классика: что известно о проектах Соборной мечети Казани? // *Татар-информ*. 04.07.2022. URL: <https://www.tatar-inform.ru/news/xaitek-ili-drevnebulgarskaya-klassika-cto-izvestno-o-proektax-sobornoi-mecheti-kazani-5871457> (дата обращения 22.08.2023).
- 26 Скрябин И. «Ковчег» или «Ак бахча»: какой все-таки будет Соборная мечеть Казани? // *Бизнес Online*. 09.07.2022. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/556415> (дата обращения 23.02.2023).
- 27 Тарабарина Ю. Белый тюльпан // *Archi.ru*. 16.06.2023. URL: <https://archi.ru/russia/98633/belyi-tyulpan> (дата обращения 30.08.2023).
- 28 Хмельницкий С.Г. Между Саманидами и монголами. Архитектура Средней Азии XI – начала XIII вв. Часть I. Берлин; Рига: Gamajun, 1996. 334 с.
- 29 Цимайло. Ляшенко. Партнеры. Соборная мечеть в Казани // *Tp-ab.ru*. URL: <https://tpr-ab.ru/main/51/> (дата обращения 22.08.2023).
- 30 Червоная С.М. Современная мечеть. Отечественный и мировой опыт Новейшего времени. Варшава: Польский институт исследований мирового искусства; Торунь: Тако, 2016. 478 с.
- 31 Шукуров Ш.М. Образ Храма. Imago Templi. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 521 с.
- 32 Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014. 232 с.
- 33 Batuman B. Architectural Mimicry and the Politics of Mosque Building: Negotiating Islam and Nation in Turkey // *The Journal of Architecture*. 2016. Vol. 21. № 3. P. 321–347. <https://doi.org/10.1080/13602365.2016.1179660>.
- 34 Behrens-Abouseif D. *Islamic Architecture in Cairo: An Introduction*. Leiden: Brill, 1989. 173 p.
- 35 Competition – Central Mosque of Prishtina – X-Plan Studio // *Archilovers.com*. 19.04.2013. URL: <https://www.archilovers.com/projects/83994/competition-central-mosque-of-prishtina-x-plan-studio.html> (дата обращения 22.08.2023).

- 36 Ginzburg Architects. Cathedral Mosque Ak Lale: Concept Design, 2022 // Ginzburg.ru. URL: <https://ginzburg.ru/en/projects/public/sobornaya-mechet-ak-lale-kazan> (дата обращения 22.08.2023).
- 37 Holod R., Khan H., Mims K. The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s. New York: Rizzoli, 1997. 288 p.
- 38 Kononenko E. "Ottoman" vs "Turkish": Rhetoric and Architectural Practice on the Eve of the Division of the Empire // Proceedings of the 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018). Series: Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Vol. 284. Atlantis Press, 2018. P. 373–377. <https://doi.org/10.2991/icassee-18.2018.76>.
- 39 Kononenko E. Muslim Architecture of the Turkic Republics: "Diplomacy of Architecture" and Its Consequences // Problems of Art and Culture: International Scientific Journal. 2022. № 1 (79). P. 20–30.
- 40 Mahmoud S., Al-Sakkaf A. Modern Trends in Mosques Architecture // Masjid Architecture: Form and Meaning: 5th Annual Memaryat International Conference (MIC 2021), Jeddah, Saudi Arabia. Jeddah: Abdullatif Al Fozan Award for Mosque Architecture, 2021. P. 1–5.
- 41 Mohd Rasdi M.T., Tajuddin M., Utaberta N. Mosque Architecture in Malaysia: Classification of Styles and Possible Influence // Journal Alam Bina. 2007. Vol. 9. № 3. P. 1–37.
- 42 Mūsābaqa jamī 'ā al-dawlah al-kabīr, Baghdād, al-'Iraq. State Mosque Competition, Baghdad, Iraq. Baghdād: Amanat al-'Asimā, 1983. 88 p.
- 43 Prishtina Central Mosque Competition Design. No Winners Yet // Perfact.org. 29.04.2013. URL: <http://www.perfact.org/2013/04/prishtina-central-mosque-competition.html> (дата обращения 22.08.2023).
- 44 Singhal S. Central Mosque of Prishtina Competition Entry in Kosovo by Maden Group // Aeccafe.com. 07.05.2013. URL: <https://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2013/05/07/central-mosque-of-pristina-competition-entry-in-kosovo-by-maden-group/> (дата обращения 17.08.2023).
- 45 Spahic O. The Concepts of God, Man and the Built Environment in Islam: Implications for Islamic Architecture // Journal of Islamic Architecture. 2012. Vol. 2. № 1. P. 1–12. <https://doi.org/10.18860/jia.v2i1.1778>.
- 46 Steinhardt N.S. China's Earliest Mosques // Journal of the Society of Architectural Historians. 2008. Vol. 67. № 3. P. 330–361. <https://doi.org/10.1525/jsah.2008.67.3.330>.
- 47 Ucaroğlu G. The Kocatepe Mosque Incident. Kocatepe Mosque and Faisal Mosque by Architect Vedat Dalokay. Delft: Scriptie architectuurgeschiedenis, 2009. 47 p.
- 48 Yenişehirlioğlu F. Urban Texture and Architectural Styles after the Tanzimat // Economy and Society on Both Shores of the Aegean / Ed. by L. Tanatar Baruh, V. Kechriotis. Athens: Alpha Bank Historical Archives, 2010. P. 487–527.

References:

- 1 Aksenov E. Chernaya, kubicheskaya, na vode: v Kazani obsuzhdayut novyi smelyi proekt Sobornoj mecheti [Black, Cubic, on the Water: A Bold New Project of the Cathedral Mosque is Being Discussed in Kazan]. *Vechernyaya Kazan'*, 29.05.2023. Available at: <https://www.evening-kazan.ru/articles/chernaya-kubicheskaya-na-vode-v-kazani-obsuzhdayut-novy-smelyi-proekt-sobornoy-mecheti.html> (accessed 18.08.2023). (In Russian)
- 2 Baraboshina N.V. Mediakontsept "Kazan' – tret'ya stolitsa" [Media Concept "Kazan – the Third Capital"]. *Gorod kak stsena. Istoriya. Povsednevnost'*. *Budushchee: In 2 vols.* [The City as a Stage. History. Everyday Life. Future: In 2 vols.], ed. E. Ya. Burlina. Vol. 1. Samara, Media-Kniga Publ., 2015, pp. 49–53. (In Russian)
- 3 *Business Online*. Available at: <https://www.business-gazeta.ru/article/598647> (accessed 18.08.2023). (In Russian)
- 4 Gorodnova A. "Poslablenii ne budet!": "pravila Gushchina" dlya istoricheskogo tsentra ["There Will Be No Indulgences!": "Gushchin's Rules" for the Historical Center]. *Business Online*, 07.09.2020. Available at: <https://www.business-gazeta.ru/article/480086> (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 5 Zaitsev D. "Ehto plagiat. Proekt syroi i nedorabotannyi". Chto s Sobornoj mechet'yu, kotoruyu vse nikak ne nachnut stroit' v Kazani? ["This Is Plagiarism. The Project Is Crude and Unfinished". What about the Cathedral Mosque Which Still Won't Be Built in Kazan?]. *116.ru. Kazan online*, 20.05.2023. Available at: <https://116.ru/text/gorod/2023/05/20/72318509/> (accessed 18.08.2023). (In Russian)
- 6 Ibragimov I.A. Arkhitektura sovremennykh rossiiskikh mechetei [Architecture of Modern Russian Mosques]. *Akademicheskii vestnik UralNIiproekt RAASN*, 2011, no. 2, pp. 53–58. (In Russian)
- 7 Kadyrova L. Rustam Minnikhanov utverdil luchshii proekt Sobornoj mecheti Kazani [Rustam Minnikhanov Approved the Best Project of the Kazan Cathedral Mosque]. *Kazanfirst.ru*, 09.07.2022. Available at: <https://kazanfirst.ru/articles/586577> (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 8 Kaptereva T.P. *Iskusstvo stran Magriba. Srednie veka. Novoe vremya* [The Art of the Maghreb Countries. The Middle Ages. New Time]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 319 p. (In Russian)
- 9 Kashapov R. Pobedu na konkurse na oblik Sobornoj mecheti Kazani razdelili na dvoikh [The Victory in the Competition for the Appearance of the Kazan Cathedral Mosque Was Divided into Two]. *Realnoe vremya*, 09.07.2022. Available at: <https://realnoevremya.ru/articles/255515-v-konkurse-na-sobornuyu-mechet-kazani-pobedili-ginzburg-i-sattarov> (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 10 Kononenko E.I. Turetskaya mechet': mezhdru neoklassikoi i ne-klassikoi [Turkish Mosque: Between Neoclassical and Non-classical]. *Iskusstvovedenie*, 2014, no. 3–4, pp. 155–182. (In Russian)
- 11 Kononenko E.I. Turetskaya mechet': obraz i brend [Turkish Mosque: Image and Brand]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, 2017, no. 1, pp. 379–390. <https://doi.org/10.18503/1992-0431-2017-1-55-379-390>. (In Russian)
- 12 Kononenko E.I. Arkhitektura mecheti kak ob'ekt interpretatsii [Mosque Architecture as an Object of Interpretation]. *Vestnik SPbGU. Seriya 15: Iskusstvovedenie*, 2018, vol. 8, no. 1, pp. 113–130. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.107>. (In Russian)

- 13 Kononenko E.I. "Bol'shaya osmanskaya mechet'" ["The Great Ottoman Mosque"]. *Kul'tura Vostoka. Vyp. 3: "Vizitnye kartochki" osmanskikh kul'tur* [The Culture of the East. Issue 3: "Visiting Cards" of Oriental Cultures], ed., comp. E.I. Kononenko. Moscow, GII Publ., 2018, pp. 92–117. (In Russian)
- 14 Kononenko E.I. Prostranstvo mecheti: "vremennaya ritualizatsiya" [Mosque Space: "Temporary Ritualization"]. *Kul'tura Vostoka. Vyp. 4: Granitsy sakral'nykh prostranstv* [The Culture of the East. Issue 4: Boundaries of Sacred Spaces], ed., comp. T.E. Morozova. Moscow, GII Publ., pp. 72–97. (In Russian)
- 15 Kuznetsova A. Kovcheg iz kosmosa [The Ark from Outer Space]. *Archi.ru*, 22.07.2022. Available at: <https://archi.ru/russia/97066/kovcheg-iz-kosmosa> (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 16 Kuptsova B., Katargin D. "Lavry dolzhen pozhinat' ves' gorod": Sobornaya mechet' Kazani "pereezzhaet" v Admiralteiku? ["The Whole City Should Harvest Laurels": Is the Kazan Cathedral Mosque "Moving" to the Admiralty?]. *Business Online*, 10.05.2023. Available at: <https://www.business-gazeta.ru/article/592963> (accessed 18.08.2023). (In Russian)
- 17 Letnikova Yu. "Vsevyshnii khranil ehto mesto dlya etogo ob'ekta": arkhitektory podderzhali stroitel'stvo Sobornoj mecheti v Admiralteiskoi slobode v Kazani ["The Almighty Kept the Place for This Object": Architects Supported the Construction of the Cathedral Mosque in Admiralteyskaya Sloboda in Kazan]. *Kzn.ru*, 28.06.2023. Available at: <https://kzn.ru/meriya/press-tsentr/novosti/vsevyshnii-khranil-mesto-dlya-etogo-obekta-arkhitektory-podderzhali-stroitelstvo-sobornoj-mecheti-v/> (accessed 18.08.2023). (In Russian)
- 18 Massin'on L. Metody khudozhestvennogo vyrazheniya u musul'manskikh narodov [Methods of Artistic Expression among Muslim Peoples]. *Arabskaya srednevekovaya kul'tura i literatura: Sbornik statej zarubezhnykh uchenykh* [Arab Medieval Culture and Literature: Collection of Articles by Foreign Scientists], comp. and author of intr. I.M. Filshinskii, ed. D.V. Frolov. Moscow, Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury Publ., 1978, pp. 46–59. (In Russian)
- 19 Metshin nazval prichiny poiska drugih ploshchadok pod Sobornuyu mechet' pomimo parka "Kyrlai" [Metshin Named the Reasons for the Search for Other Sites for the Cathedral Mosque in Addition to the Kirlay Park]. *Business Online*, 27.06.2023. Available at: <https://mkam.business-gazeta.ru/news/598561> (accessed 16.08.2023). (In Russian)
- 20 Muftii RT odobril proekt novoi mecheti v Yudino [The Mufti of the Republic of Tatarstan Approved the Project of a New Mosque in Yudino]. *Kazanskii reporter*, 07.04.2018. Available at: https://kazanreporter.ru/news/25381_muftiy_rt_odobril_proekt_novoy_mecheti_v_yudino (accessed 18.08.2023). (In Russian)
- 21 Nazipov A. Kak budet vyglyadet' Sobornaya mechet' v Kazani: pokazivaem proekty (dazhe te, kotorye ne pobedili) [What the Cathedral Mosque in Kazan Will Look Like: We Show Projects (Even Those That Didn't Win)]. *116.ru. Kazan online*, 08.07.2022. Available at: <https://116.ru/text/gorod/2022/07/08/71474159/> (accessed 17.08.2023). (In Russian)
- 22 Polyakova O. Imenitye arkhitektory Kazani vystupili protiv stroitel'stva na meste "Kyrlaya". Publikuem ikh argumenty [Eminent Architects of Kazan Opposed the Construction on the Site of "Kyrlai". We Publish Their Arguments]. *116.ru. Kazan online*, 26.05.2022. Available at: <https://116.ru/text/gorod/2022/05/26/71358365/> (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 23 Postanovlenie kabineta ministrov Respubliki Tatarstan № 328 "O predstavlenii gosudarstvennoi podderzhki obshchestvennym organizatsiyam v regionakh Rossiiskoi Federatsii, realizuyushchikh ehntnokul'turnye proekty": 06.05.2015 [Resolution of the Cabinet of Ministers of the Republic of Tatarstan no. 328 "On Providing State Support to Public Organizations in the Regions of the Russian Federation Implementing Ethnocultural Projects": 06.05.2015]. *Mincult.tatarstan.ru*. Available at: https://mincult.tatarstan.ru/rus/file/pub/pub_588530.pdf (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 24 Pugachenkova G.A. *Puti razvitiya arkhitektury Yuzhnogo Turkmenistana pory rabovladieniya i feodalizma* [Ways of Developing the Architecture of Southern Turkmenistan during the Time of Slavery and Feudalism]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1958. 492 p. (In Russian)
- 25 Sarimova L. Khai-tek ili drevnebulgarskaya klassika: chto izvestno o proekhtakh Sobornoj mecheti Kazani? [Hi-tech or Ancient Bulgarian Classics: What Is Known about the Projects of the Kazan Cathedral Mosque?]. *Tatar-inform*, 04.07.2022. Available at: <https://www.tatar-inform.ru/news/xaitek-ili-drevnebulgarskaya-klassika-cto-izvestno-o-proektax-sobornoj-meceti-kazani-5871457> (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 26 Skryabin I. "Kovcheg" ili "Ak bakhcha": kakoi vse-taki budet Sobornaya mechet' Kazani? ["Ark" or "Ak Bakhcha": What Will the Cathedral Mosque of Kazan Be Like?]. *Business Online*, 09.07.2022. Available at: <https://www.business-gazeta.ru/article/556415> (accessed 23.02.2023). (In Russian)
- 27 Tarabarina Yu. Belyi tul'pan [White Tulip]. *Archi.ru*, 16.06.2023. Available at: <https://archi.ru/russia/98633/belyi-tyulpan> (accessed 30.08.2023). (In Russian)
- 28 Khmel'nitskii S.G. *Mezhdru Samanidami i mongolami. Arkhitektura Srednei Azii XI – nachala XIII vv.* [Between the Samanids and the Mongols. Architecture of Central Asia of the 11th – Early 13th Centuries]. Part I. Berlin, Riga, Gamajun Publ., 1996. 334 p. (In Russian)
- 29 Tsimailo. Lyashenko. Partnery. Sobornaya mechet' v Kazani [Tsimailo. Lyashenko. Partners. Cathedral Mosque in Kazan]. *Tlp-ab.ru*. Available at: <https://tlp-ab.ru/main/51/> (accessed 22.08.2023). (In Russian)
- 30 Chervonnaya S.M. *Sovremennaya mechet'. Otechestvennyy i mirovoy opyt Noveishego vremeni* [A Modern Mosque. Domestic and World Experience of the Modern Times]. Warsaw, Pol'skii institut issledovaniy mirovogo iskusstva Publ., Torun, Tako Publ., 2016. 478 p. (In Russian)
- 31 Shukurov Sh.M. *Obraz Khrama. Imago Templi* [The Image of the Temple. Imago Templi]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2002. 521 p. (In Russian)
- 32 Shukurov Sh.M. *Arkhitektura sovremennoi mecheti. Istoki* [The Architecture of a Modern Mosque. Origins]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2014. 232 p. (In Russian)
- 33 Batuman B. Architectural Mimicry and the Politics of Mosque Building: Negotiating Islam and Nation in Turkey. *The Journal of Architecture*, 2016, vol. 21, no. 3, pp. 321–347. <https://doi.org/10.1080/13602365.2016.1179660>.
- 34 Behrens-Abouseif D. *Islamic Architecture in Cairo: An Introduction*. Leiden, Brill, 1989. 173 p.
- 35 Competition – Central Mosque of Prishtina – X-Plan Studio. *Archilovers.com*, 19.04.2013. Available at: <https://www.archilovers.com/projects/83994/competition-central-mosque-of-prishtina-x-plan-studio.html> (accessed 22.08.2023).
- 36 Ginzburg Architects. Cathedral Mosque Ak Lale: Concept Design, 2022. *Ginzburg.ru*. Available at: <https://ginzburg.ru/en/projects/public/sobornaya-mechet-ak-lale-kazan> (accessed 22.08.2023). (In Russian, English)
- 37 Holod R., Khan H., Mims K. *The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s*. New York, Rizzoli, 1997. 288 p.
- 38 Kononenko E. "Ottoman" vs "Turkish": Rhetoric and Architectural Practice on the Eve of the Division of the Empire. *Proceedings of the 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018). Series: Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 284. Atlantis Press, 2018, pp. 373–377. <https://doi.org/10.2991/icassee-18.2018.76>.

- 39 Kononenko E. Muslim Architecture of the Turkic Republics: "Diplomacy of Architecture" and Its Consequences. *Problems of Art and Culture: International Scientific Journal*, 2022, no. 1 (79), pp. 20–30.
- 40 Mahmoud S., Al-Sakkaf A. Modern Trends in Mosques Architecture. *Masjid Architecture: Form and Meaning: 5th Annual Memaryat International Conference (MIC 2021), Jeddah, Saudi Arabia*. Jeddah, Abdullatif Al Fozan Award for Mosque Architecture, 2021, pp. 1–5.
- 41 Mohd Rasdi M.T., Tajuddin M., Utaberta N. Mosque Architecture in Malaysia: Classification of Styles and Possible Influence. *Journal Alam Bina*, 2007, vol. 9, no. 3, pp. 1–37.
- 42 *Mūsābaqa jamī 'ā al-dawlah al-kabīr, Baghdād, al-'Iraq. State Mosque Competition, Baghdad, Iraq*. Baghdād, Amanat al-'Asimā, 1983. 88 p.
- 43 Prishtina Central Mosque Competition Design. No Winners Yet. *Perfact.org*, 29.04.2013. Available at: <http://www.perfact.org/2013/04/prishtina-central-mosque-competition.html> (accessed 22.08.2023).
- 44 Singhal S. Central Mosque of Prishtina Competition Entry in Kosovo by Maden Group. *Aeccafe.com*, 07.05.2013. Available at: <https://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2013/05/07/central-mosque-of-pristina-competition-entry-in-kosovo-by-maden-group/> (accessed 17.08.2023).
- 45 Spahic O. The Concepts of God, Man and the Built Environment in Islam: Implications for Islamic Architecture. *Journal of Islamic Architecture*, 2012, vol. 2, no. 1, pp. 1–12. <https://doi.org/10.18860/jia.v2i1.1778>.
- 46 Steinhardt N.S. China's Earliest Mosques. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2008, vol. 67, no. 3, pp. 330–361. <https://doi.org/10.1525/jsah.2008.67.3.330>.
- 47 Ucaroğlu G. *The Kocatepe Mosque Incident. Kocatepe Mosque and Faisal Mosque by Architect Vedat Dalokay*. Delft, Scriptie architectuurgeschiedenis, 2009. 47 p.
- 48 Yenişehirlioğlu F. Urban Texture and Architectural Styles after the Tanzimat. *Economy and Society on Both Shores of the Aegean*, eds. L. Tanatar Baruh, V. Kechriotis. Athens, Alpha Bank Historical Archives, 2010, pp. 487–527.

УДК 72.03

ББК 85.113(2)6

Слюнькова Инесса Николаевна

Доктор архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор, кафедра истории и теории церковного искусства, Московская духовная академия РПЦ, член Правления Общества изучения русской усадьбы, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0009-0008-6116-1138
ResearcherID: KHC-7428-2024
inessa_s@yahoo.com

Ключевые слова: архитектура Ливадийского дворца, гиперцитация, неоренессанс, английская неоготика, теория Дж. Рёскина, реставрация замка Винчильята

Слюнькова Инесса Николаевна

«Колодец с горгульей» и принцип гиперцитации в архитектуре Ливадийского дворца



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-322-339

Для цит.: Слюнькова И.Н. «Колодец с горгульей» и принцип гиперцитации в архитектуре Ливадийского дворца // Художественная культура. 2024. № 2. С. 322–339. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-322-339>.

For cit.: Slyunkova I.N. A Well with a Gargoyle and the Principle of Hyperquotation in the Architecture of the Livadia Palace. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 322–339. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-322-339>. (In Russian)

Slyunkova Inessa N.

D.Sc. (in Architecture), Corresponding Member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Professor, Department of History and Theory of Church Art, Moscow Theological Academy of the Russian Orthodox Church, Member of the Board of the Society for the Study of the Russian Homestead, Chief Researcher, Research Institute of the Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0009-0008-6116-1138
ResearcherID: KHC-7428-2024
inessa_s@yahoo.com

Keywords: architecture of the Livadia Palace, hyperquotation, neo-Renaissance, English neo-Gothic, theory of J. Ruskin, restoration of the Vincigliata

Slyunkova Inessa N.

A Well with a Gargoyle and the Principle of Hyperquotation in the Architecture of the Livadia Palace

Аннотация. Статья посвящена исследованию обстоятельств, послуживших основанием для прямого повторения в скульптуре «Колодец с горгульей» Ливадийского дворца оригинальной композиции, установленной при реставрации замка Винчильята близ Флоренции (1860-е). Сравнительный анализ копии и оригинала подводит к проблеме метода гиперцитации в работе над проектом императорской резиденции в Крыму (1909–1914). Впервые публикуются фотографии исторического двора скульптур Винчильяты из фондов Государственного исторического музея (Москва) и вид колодца Ливадии в авторском альбоме архитектора Н.П. Краснова из фондов Научной библиотеки Российской академии художеств (Санкт-Петербург).

Abstract. The article is devoted to studying the circumstances that served as the basis for the quotation of the original composition installed during the restoration of the Vincigliata Castle near Florence (1860s) in the sculpture *A Well with a Gargoyle* in the Livadia Palace. A comparative analysis of the copy and the original leads to the problem of hyperquotation in the work on the project of the imperial residence in the Crimea (1909–1914). For the first time, the article publishes the photographs of the historical courtyard of the Vincigliata sculptures from the State Historical Museum funds (Moscow) and the view of the Livadia well from the architect N.P. Krasnov's author album from the funds of the Research Library under Russian Academy of Arts (Saint Petersburg).

Введение

«Колодец с горгульей» является яркой приметой украшения фасада Ливадийского дворца Николая II и относится к предметам охраны памятника федерального значения (1910–1911) [4, с. 96]. Поводом для написания статьи послужило выявление прямого художественного прототипа этой необычной композиции, как правило, вызывающей многие вопросы у зрителей.

Ливадийский дворец — произведение эффектное и сложное, исходя из наглядной и, кажется, чрезмерной цитации ренессансных форм в пластической декорации фасадов. Г.К. Лукомский писал буквально о безрассудстве прямых цитат в архитектуре дворца: «Н.П. Краснов дал компиляцию итальянских деталей, напоминающую музей „муляжей“ в Трокадере (в Париже)» (1919). Критик сокрушался, что представлена «...почти что театральная декорация, ибо, все-таки, много бутафорского. И, в конце концов, лезут в голову пренеприятнейшие сравнения. Павильоны разных областей Италии на Всемирной Художественной выставке в Риме в 1912 году. Да, да! Тот же метод и то же качество работы! Изумительные, сногшибательные копии» [9, с. 27]. Применение в облике здания россыпи эффектных повторений известных мотивов архитектуры Ренессанса противоречило не только принципам большого стиля, но и казалось неприемлемым с точки зрения метода обращения к разным художественным стилям в искусстве историзма.

Есть основания полагать, что поднимавшийся критиком вопрос о допустимых границах цитирования в архитектуре находится в плоскости исследования приема гиперцитации. Выдвигается гипотеза, что цитаты художественного текста архитектуры Ливадийского дворца отсылают не только и не столько к самим оригиналам искусства прошлого, но в большей степени к методу романтической реставрации руинированных памятников Средневековья, со следами наслоения ренессансной архитектуры. Выбор цитат в декорации интерьеров и внутренних дворики Ливадийского дворца решался в согласии с культом ремесел, который исповедовали художники-символисты, пропагандировавшие изделия производства художественных мастерских.

В фондах Отдела изобразительных материалов Государственного исторического музея (Москва) его сотрудники обнаружили редкую



Илл. 1. Замок Винчильята. Часть исторического двора скульптур. Фото. Вторая половина XIX века. ИЗО ГИМ. Публикуется впервые

фотографию, которую атрибутировали как источник, послуживший примером для Н.П. Краснова при включении «Колодца с горгульей» в проект Ливадийского дворца. Фотография подписана «CASTEL DI VINCIGLIATA. PARTE DEL CORTILE STORIATO DI SCULTURE» (Замок Винчильята. Часть исторического двора скульптур). В подзаголовке назван архитектор Фанчелли, указано руководство владельца Джона Тэмпла Лидера⁽¹⁾. Сегодня замок Винчильята в Фьезоле (Флоренция) входит в число популярных туристических объектов Италии [1].

Открытие специалистами параллелей между фотографией замка и элементами декорации дворца Ливадии не удивительно, с учетом пояснительной записки Н.П. Краснова по его проекту. Источником своих идей он называл Флоренцию, столицу области Тоскана [7, с. 200].

(1) ИЗО ГИМ. Ф. 7329. Автор благодарит Н.П. Ерохину и Е.А. Лукьянова за указание на фотографию Винчильяты в качестве одного из источников по проекту Ливадийского дворца.

Притом автор придерживался собственной логики заимствований, которая становится понятной в контексте развития европейской эстетической мысли и практики реставрации XIX века — в работах французского архитектора Э. Виоле ле Дюка, трудах и публикациях английских авторов Дж. Рёскина и У. Морриса. Упоминание прославленных имен — не только удобный способ кратко обозначить стиль эпохи, но и повод вспомнить о том, как внимательно русские мастера сверяли свои творческие искания с открытиями современной европейской эстетической мысли.

А. Г. Раппапорт попытался проецировать теорию Дж. Рёскина на развитие архитектуры XX века. Воспользуемся размышлениями автора статьи, поскольку проделанный им труд анализа текстов и сущности понятий философии английского теоретика лучше всего объясняет специфику произведений русского искусства Серебряного века, включая Ливадийский дворец. Его архитектура не поддается аналитике и объяснениям в категориях классической теории художественных стилей. Рассуждения А. Раппапорта выводят на проблему цитации архитектурной формы без имитации художественного языка исторического стиля, что раскрывает характерные черты британской архитектуры XIX века. Он подчеркивает шесть принципов Д. Рёскина, обеспечивавшие архитектуре качества готичности без подражания стилю готики: грубость, непостоянство, гротескность, натуральность, сила и крепость, излишество или щедрость [5].

Отметим и другой постулат Дж. Рёскина о том, что абсолют искусства заключен пусть даже в руине, камне, обломе, то есть части целого, оставшейся от великого произведения прошлого: «Высшее торжество великого искусства заключается в том, что, какая бы ничтожная часть его ни уцелела от всеразрушающего времени, этот остаток всегда будет прекрасен. Пока вы можете видеть хоть что-нибудь, вы видите почти все, так ясно запечатляется душа художника его рукой» [6, с. 19].

Неоднократно упоминалось о той существенной роли, которую сыграли издания книг Дж. Рёскина для русских мастеров Серебряного века в поисках новых выразительных средств и мотивов. Достаточно напомнить статью, посвященную генезису темы радуги в творчестве Константина Сомова со ссылкой на текст Дж. Рёскина об У. Тёрнере [3]. Пристальный интерес и внимание привлекали к себе те новации живописи английского пейзажиста эпохи романтизма, которые по-

зволяли передать «идеальный платонический мир формы и чувства» [5]. Нередко русские художники специально отправлялись за границу, чтобы увидеть полотна У. Тёрнера. К сравнению с картинами художника невольно прибегал Г. К. Лукомский, когда потребовалось точнее выразить свои ассоциации и впечатления от визуальных образов Ливадийского ансамбля: «...романтическая музыкальность пейзажа, особенно розовых облаков на горизонте, таких тяжелых, кучистых, громоздящихся, как фантастические замки, заставляет вспомнить полотна Тёрнера» [9, с. 33–34].

Стремление к воплощению в Ливадийском дворце идеальных сущностей своей эпохи не в состоянии было обойтись без метода свободы обращения с историческими образцами в самых невероятных и фантастических коннотациях и контекстах современного искусства, включая не столько сами по себе прямые цитаты, сколько решимость и умение вставлять их в принципиально другие по структуре и морфологии и гораздо более сложные тексты отображения жизни. Н. П. Краснов вполне мог воспользоваться проторенной в Европе дорогой свободы творчества в области романтической реставрации, включая английскую неоготику Винчильяты. Но требуется уточнить, в чем заключалась особая привлекательность креативных решений реставрации замка, которую предпринял английский аристократ Д. Лидер и исполнил молодой итальянский архитектор Д. Фанчелли.

Замок Винчильяты и его двор скульптур

Укрепленный замок Винчильяты был построен в XIII веке для знатного флорентийского семейства Виздомини на высоком склоне горы, к северу от Флоренции близ города Фьезоле. На протяжении столетий он менял хозяев, разрушался, ветшал и к началу XIX века превратился в живописные руины, завораживающие на фоне величественного горного итальянского природного ландшафта. Романтический вид Винчильяты притягивал к себе искавших вдохновение художников, поэтов, творческой публики, потянувшейся сюда из разных стран Европы. Среди них оказался и молодой английский политик и филантроп Джон Тэмпл Лидер, который в итоге задержался в этих краях и посвятил их красоте пятнадцать лет жизни. Он приехал в Флоренцию и купил в Фьезоле виллу ди Майано (1840), предоставив ее для проживания

творческой коммуны соотечественников из Великобритании. Затем купил Каstellо ди Винчильяты, чтобы восстановить средневековый замок — как будто в диалоге с Каркасоном на юге Франции, который восстанавливал Виолле-ле-Дюк, разумеется, с поправкой на несоизмеримо больший масштаб последнего. Окружающие Винчильяты территории Лидер превратил в сад Боско ди Винчильяты, на приобретенных для этого 700 акрах земли он посадил кипарисовые аллеи, сосновые рощицы, декоративные кустарники.

Хозяин приобретал во множестве древние камни и свидетельства разных эпох, взятые отовсюду — из монастырей и замков, палаццо и храмов. Их доставляли в Винчильяту и устанавливали одновременно с восстановлением конструкций замка, который постепенно превращался в место собрания и демонстрации монументальных памятников старины. Необходимо учитывать характерное для того времени и ставшее повсеместным в Европе и России увлечение и даже страсть к археологии, собирательству и основанию частных собраний, коллекций, музеев древностей.

Галерея двора скульптур на музейной фотографии Винчильяты выглядит как экспозиция предметов искусства, здесь представлены произведения разных эпох и стилей, разного назначения и масштаба. Они извлекались из места своего исторического пребывания, из естественной среды родового художественного текста, приносились и устанавливались в стенах восстановленного по замыслу Лидера замка на новых, отведенных архитектором местах.

В углу расположен фонтан, собранный из отдельных каменных фигур и элементов, которые в действительности сложены совсем не в том порядке, как задумано было когда-то камнерезами. На полу каменная граненая ренессансная водосборная чаша, над ней по диагонали установлен вмонтированный в стены металлический прут с ажурной посередине конструкцией железного колеса-ворота и заброшенной на него цепью для подъема воды. На стенку чаши в углу опирается каменная вертикаль на первый взгляд хрупкого, граненого столба с рельефным орнаментом по мотивам французского флёр-делис. Конструкцию завершает византийская капитель, нагруженная сверху романским импостным камнем-кронштейном с выступающей фигурой монаха, согбенного под тяжестью квадратной плиты-абаки.

Сверху на абаке установлен готический гротеск, скульптурное изображение крылатой химеры.

Фонтан Винчильяты окружен другими редкостями, справа от него в стену вмонтирована изысканная готическая эдикула. Слева на стене расположены фрагменты позднеантичных надгробий, детали украшений романских монастырей. Повсюду закладные камни с гербами. Тут же на полу другой, взятый из какого-то замка или палаццо фонтан с гербами и маскаронном льва, рядом разные по типу вмонтированные в стену сосуды-кропильницы — обязательный элемент утвари при входе в католический храм. Это сосуды для окропления верующими себя освященной водой перед *Missale Romanum*.

Художественное решение фонтана в Ливадии

Имеются основания рассматривать прямое повторение в Ливадии снятой на фото скульптуры двора Винчильяты не только как цитату, но и как апелляцию к тексту реставрации итальянского каstellо. «Колодец с горгульей» в Ливадии точно так же расположен в углу между монументальными рустованными каменными стенами открытого дворика. Они служат опорами и ограждениями лестницы, что вела от личной дворцовой двери императрицы в разные стороны сада. Два марша лестницы расположены перпендикулярно друг к другу, и архитектор поставил колодец в углу образованного ими камерного дворика, внизу от собственного подъезда монархини. К сожалению, сегодня состояние колодца вызывает тревогу, и доступ к нему для близкого осмотра закрыт. Подлинная фигура химеры давно заменена на копию, очевидны повреждения на других частях скульптуры.

В первоначальном виде фонтан зафиксирован на фотографии, которую Н.П. Краснов вместе с другими своими лучшими работами поместил в альбоме, представленном на звание академика в Императорскую академию художеств (1912).

Поражает буквализм, с которым сделана в Ливадии копия фонтана из Винчильяты, и только придиричивый сравнительный анализ позволит отыскать незначительные различия архитектурной формы, скульптурной лепки фигур. Изготавливавшие скульптуру для Ливадии мастера вместо шестигранного вытесали восьмигранный столб, отчего он кажется круглым. Заметна упрощенная стилизация листьев аканфа



Илл. 2. Колодец с горгульей в Ливадии. Фото. 1914. НБ РАХ. Публикуется впервые

капители и торцевых поверхностей камня-консоли, отсутствие в пластике горгульи проработки деталей бусинок «по шву», характерной для позднего романского стиля. Ливадийский дракон мог обозначать одновременно и готическую химеру, то есть горгулью-водомер, и окаменевшее подобие сосуда-вододея, что хранится в Эрмитаже. Не будем останавливаться на многослойности символических значений образа химеры в литературе, архитектуре и искусстве романтизма.

Различия колодцев, копии и оригинала, проявляются в геральдических украшениях водосборной чаши и носят смысловой характер. На фасадных плоскостях граней чаши Винчильяты вытесаны гербы итальянских родовитых фамилий, а в Ливадии представлена геральдика российского императорского дома: герб бояр Романовых с грифоном и шлемом Михаила Федоровича, гербовое изображение монограммы Николая II и Александры Федоровны и другие. Колодец имеет исключительно декоративное назначение объекта парковой

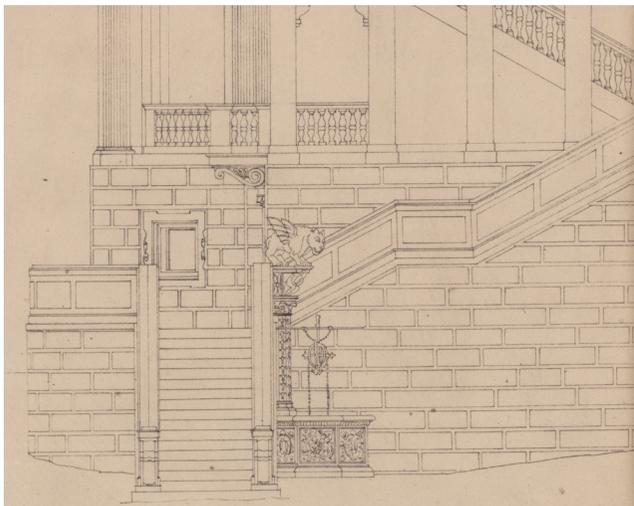
архитектуры, и о его рабочем состоянии, как и оригинала, никто никогда не помышлял.

Вполне оправдано, что проницательный зритель улавливает абсурдность установки колодца в Ливадии без его прямого назначения как источника воды. Легкая ирония, безусловно, осмысленно вводилась автором в проект дворца.

Ливадийский дворец: цитация и сотворчество с заказчиками

Таким образом, эффект эстетизации пространственных форм ближайшего окружения дворца достигался путем создания интегральных образов с размытыми темпоральными границами, широким спектром субъективных ассоциаций архитектуры и скульптуры с литературой и другими видами искусств [10, с. 20]. Апелляция к искусству прошлого осуществлялась путем зрительно копийных подражаний красоте итальянской ренессансной виллы, в которой между тем проступают черты и элементы романики, готики, искусства ислама. Ломя устоявшиеся приемы и принципы историзма с оформлением отдельных помещений в одном из стилей прошлого, в Ливадии исторические мотивы привносятся в виде демонтированных цитат, в презентации мнимой археологии и фрагментации целого на части во имя встраивания обломов в нечто художественно новое. Важна была эстетика непривычного образа дворца в виде заново собранной, казалось бы, невероятной и фантастической монументальной и художественно целостной конструкции, не похожей ни на один другой дворец.

В Ливадии цитация не однозначна, и репликация искусства прошлого в архитектуре амбивалентна приемам и художественным текстам английского искусства, она близка вкусам британской аристократии. Об «английском следе» Н.П. Краснов упоминал только при характеристике интерьеров Ливадийского дворца, когда писал, что они оформлены «в стиле современного английского искусства» [7, с. 202]. Английский каталог *Examples of Furniture & Decoration by Gillows* (Лондон, 1904) с примерами мебели и декора фирмы Гиллоу находился среди книг библиотеки архитектора. Справедливости ради заметим, что рядом с этим изданием располагались другие каталоги французских и немецких художественных фирм [2].



Ил. 3. Краснов Н.П.
Исполнительский чертеж фасада
Ливадийского дворца. Фрагмент.
1914. РГИА. Публикуется впервые



Ил. 4. Колодец с горгульей.
Ливадийский дворец. 2018.
Фото автора

Применение метода гиперцитации в Ливадийском дворце принимало лавинообразный характер. Посредине большого внутреннего Итальянского двора, примыкающего к парадной столовой, Н.П. Краснов поместил колодец, называя его «простой» [7, с. 201]. На самом деле, он тоже реплика, и по словам Г.К. Лукомского, «...такой же точно водоем или фонтан, как в Монтепульчиано, что стоит на площади, близ собора и дворца, построенного одним из Сангалло. Здесь — копия его: две колонны, покрытые антаблементом, к которому подвешивается ведро, внизу — род крестильного водоема (тип „fontes baptismaux“) из камня, покрытого резьбой» [9, с. 27].

Легко заметить, что в стену фасада дворцового Крестовоздвиженского храма Ливадии, обращенную к внутреннему дворику, вмонтирован мраморный сосуд-кропильница, диковинный для православной церкви. Оказывается, в этом месте рядом с храмом был устроен другой и собственный двор скульптуры. По описанию Г.К. Лукомского, «церковь соединяется с дворцом. Получается маленький уютный дворик. Посредине его — род крещальни, высеченной из камня; невдалеке магометанские надгробные плиты — памятники, живописно располагающиеся у деревьев, вроде тех, что можно видеть в Бахчисарае» [9, с. 27].

Архитектор не ставил задачу создать шедевр, произведение вне времени, его целью было соответствовать стилю жизни, индивидуальности владельцев, чтобы архитектура потакала воспоминаниям, мыслям, тревогам, желаниям, надеждам, то есть трансцендентному сознанию заказчиков. Выстраивался индивидуальный художественный текст, понятный и близкий обитателям дворца, адекватный их психофизическому типу, отвечавший их частным представлениям об «идеальной вилле». Императрица мечтала иметь в Ливадии маленький итальянский палаццо, но в процессе осуществления замысла не менее чувствительной точкой художественных предпочтений была и современность, отчего такими частыми были отсылки к предложениям художественного рынка услуг. Упоминалось, кстати, и о выборе монархиней образца фонтана, правда, не уточнялось, какого именно.

В архитектуре дворца проступает нечто, получившее точное определение «экзистенциальный экстракт», то есть наглядный опыт самопознания себя заказчиком в сотворчестве поиска, реализации программы и идей произведения искусства [8, с. 15]. Архитектор

постоянно представлял заказчикам, Николаю II и императрице Александре Федоровне, свои наброски, эскизы, фотографии с примерами памятников, современные каталоги художественных изделий производства мастерских по всему миру. По ним монархиня выбирала многие детали для украшения пространства внутри и вокруг дворца. То был вид развлечения, который превращался в образ жизни, мало изменившийся и после завершения строительства. К примеру, Александра Федоровна велела вмонтировать в гладкую стену церкви, что выходила на упоминавшийся церковный двор скульптур, фаянсовый барельеф «Рождество Христово», привезенный из Италии, размером 1,11 на 0,75 метра. Во Флоренции вместе с ним были заказаны и другие фаянсовые барельефы, на тот момент приобретающиеся впрок с намерением подыскать им в будущем подобающее место. Самым крупным было панно «Благовещение Пресвятой Богородицы», поменьше — «Божия Мать с Младенцем» и два четвертные по размерам барельефа с изображением мальчика-путти, поддерживающего карниз (1914)⁽²⁾. Работы по дворцу прекратились только после вступления России в войну с Германией.

Заключение

Н.П. Краснов потворствовал игре претворения заказчиками своего эстетического эго в архитектуре дворца. Он интегрировал идеальные формы итальянской виллы с постулатами викторианской морали и образностью современной «готичности» в понимании Д. Рёскина. Логика гиперцитации помогала архитектору в осуществлении установки быть податливым и чутким к желаниям и прихотям заказчиков. Она способствовала отражению в пространственных формах дворца нематериальных понятий, которые на языке того времени звучали как «сентиментальное витание в некой заоблачной выси» [10, с. 5].

Приемы гиперцитации Н.П. Краснов соединил с демонтажем системы и привычной целостности стиля. Мастеру потребовались внутренняя сила и отвага, чтобы перескочить через априори линейно выстроенное время развития стилей архитектуры, сломать и демон-

тировать обычную стилевую слаженность, которой он придерживался в своих предыдущих работах. В монументальном здании дворца ему удавалось добиться исчезновения границ между рациональным и иррациональным, придать неразличимость подлинной и мнимой древности в предметах искусства, осуществить фантастическое сочетание прямой цитации и множества туманных и загадочных намеков на Средневековье, Ренессанс, тюркери. Дворец явно демонстрирует четыре свойства из тех, что выводил в свое время Д. Рёскин: непостоянство, гротескность, натуральность, излишество или щедрость. Изобилие украшений, от которых, правда, сохранилось немногое, — это вещественное напоминание Ливадийского дворца о тех самых грезах, что определяли мир искусства в субъективном преломлении мироощущения русской монаршей четы в начале XX века.

(2) РГИА. Ф. 515. Оп. 70. Д. 305. Л. 54, 89–90 об.

Список литературы:

- 1 8 древних замков Тосканы, где до сих пор можно окунуться в атмосферу старины // Novate.ru. URL: <https://novate.ru/blogs/260722/63682/> (дата обращения 18.07.2023).
- 2 Ганжа И.С. Николай Петрович Краснов: сохраненная память (Книги из личной библиотеки архитектора Н.П. Краснова) // III Красновские чтения. Памятники архитектуры и художественно-оформительская направленность в творчестве Н.П. Краснова и других архитекторов Крыма: Материалы научной конференции, посвященной 142-й годовщине со дня рождения Н.П. Краснова. Крым, Ялта. Ливадийский дворец-музей. 8 декабря 2006 / Ред. С.В. Юрченко. Симферополь: Крым, 2006. С. 52–55.
- 3 Завьялова А.Е. Уильям Тёрнер: к вопросу об источниках темы радуги в творчестве Константина Сомова // Academia. 2022. № 1. С. 26–33. <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2022-1-1-26-33>.
- 4 Земляниченко М.А. Императорские имения Ливадия и Ореанда. Что было, что осталось: Справочник-путеводитель. Симферополь: Бизнес-Информ, 2016. 152 с.
- 5 Рappaпорт А.Г. Джон Рескин, вчера и завтра. Рецензия на книгу «Семь светочей архитектуры» (The Seven Lamps of Architecture) Джона Рескина // Archi.ru. 01.01.2006. URL: <https://archi.ru/elpub/91129/dzhon-reskin-vchera-i-zavtra> (дата обращения 18.07.2023).
- 6 Рёскин Дж. Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве / Пер. А. Герцык. СПб.: Издание Л.Ф. Пантелеева, 1902. 179 с.
- 7 Статья «Императорский дворец в Ливадии», написанная Н.П. Красновым в марте 1913 года для журнала «Зодчий» // Калинин Н.И., Кадиевич А., Земляниченко М.А. Архитектор Высочайшего Двора. Симферополь: Бизнес-Информ, 2020. С. 200–202.
- 8 Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 256 с. (Humanitas).
- 9 Филимонов С.Б., Тихонова Л.А. Неизвестный Г.К. Лукомский: Новые материалы к истории Ливадийского дворца в годы Гражданской войны // Старая Ялта: Историко-краеведческий альманах. Специальный выпуск «Романовы и Крым» / Гл. ред. Н.Г. Добрынская. Ялта, 2019. С. 26–38.
- 10 Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. и авт. послесл. В.М. Толмачев; пер. с фр. Н.В. Кисловой, Н.Т. Пахсарьян. М.: Республика, 1998. 429 с.

References:

- 1 8 drevnikh zamkov Toskany, gde do sikh por mozno okunut'sya v atmosferu stariny [8 Ancient Castles of Tuscany, Where You Can Still Plunge into the Atmosphere of Antiquity]. *Novate.ru*. Available at: <https://novate.ru/blogs/260722/63682/> (accessed 18.07.2023). (In Russian)
- 2 Ganzha I.S. Nikolai Petrovich Krasnov: sokhrannaya pamyat' (Knigi iz lichnoi biblioteki arkhitekora N.P. Krasnova) [Nikolai Petrovich Krasnov: Preserved Memory (Books from the Personal Library of Architect N.P. Krasnov)]. *III Krasnovskie chteniya. Pamyatniki arkhitektury i khudozhestvenno-oformitel'skaya napravlennost' v tvorchestve N.P. Krasnova i drugikh arkhitektorov Kryma: Materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 142-i godovshchine so dnya rozhdeniya N.P. Krasnova. Krym, Yalta. Livadiiskii dvorets-muzei. 8 dekabrya 2006* [3rd Krasnov Readings. Architectural Monuments and Artistic and Design Orientation in the Work of N.P. Krasnov and Other Architects of the Crimea: Materials of a Scientific Conference Dedicated to the 142nd Anniversary of the Birth of N.P. Krasnov. Crimea, Yalta. Livadia Palace-Museum. December 8, 2006], ed. S.V. Yurchenko. Simferopol, Krym Publ., 2006, pp. 52–55. (In Russian)
- 3 Zavyalova A.E. Uil'yam Terner: k voprosu ob istochnikakh temy radugi v tvorchestve Konstantina Somova [William Turner: On the Question of the Sources of the Rainbow Theme in the Work of Konstantin Somov]. *Academia*, 2022, no. 1, pp. 26–33. <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2022-1-1-26-33>. (In Russian)
- 4 Zemlyanichenko M.A. *Imperatorskie imeniya Livadiya i Oreanda. Chto bylo, chto ostalos': Spravochnik-putevoditel'* [The Imperial Estates of Livadia and Oreanda. What Was, What's Left: A Guidebook]. Simferopol, Biznes-Inform Publ., 2016. 152 p. (In Russian)
- 5 Rappaort A.G. Dzhon Reskin, vshera i zavtra. Retenziya na knigu "Sem' svetochei arkhitektury" (The Seven Lamps of Architecture) Dzhona Reskina [John Ruskin, Yesterday and Tomorrow. Review of the Book "The Seven Lamps of Architecture" by John Ruskin]. *Archi.ru*, 01.01.2006. Available at: <https://archi.ru/elpub/91129/dzhon-reskin-vchera-i-zavtra> (accessed 18.07.2023). (In Russian)
- 6 Ruskin J. *Progulki po Venetsii. Zametki o khristianskom iskusstve* [Walking in Florence. Notes on Christian Art], transl. A. Gertsyk. St. Petersburg, Izdanie L.F. Panteleeva Publ., 1902. 179 p. (In Russian)
- 7 Stat'ya "Imperatorskii dvorets v Livadii", napisannaya N.P. Krasnovym v marte 1913 goda dlya zhurnala "Zodchii" [The Article "The Imperial Palace in Livadia", Written by N.P. Krasnov in March 1913 for the Magazine "Architect"]. Kalinin N.I., Kadievich A., Zemlyanichenko M.A. *Arkhitektor Vysochaishego Dvora* [Architect of the Highest Court]. Simferopol, Biznes-Inform Publ., 2020, pp. 200–202. (In Russian)
- 8 Stupin S.S. *Iskusstvo i predely chelovecheskogo. Opyt ehkzistentsial'nogo iskusstvovoznaniya* [Art and the Limits of Humanity. The Experience of Existential Art Studies]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2020. 256 p. (Humanitas [Humanitas Series]). (In Russian)
- 9 Filimonov S.B., Tikhonova L.A. Neizvestnyi G.K. Lukomskii: Noveye materialy k istorii Livadiiskogo dvortsa v gody Grazhdanskoi voyny [Unknown G.K. Lukomsky: New Materials for the History of the Livadia Palace during the Civil War]. *Staraya Yalta: Istoruko-kraevedcheskii al'manakh. Spetsial'nyi vypusk "Romanovy i Krym"* [Staraya Yalta: Historical and Local History Almanac. Special Issue "Romanovs and Crimea"], ed. N.G. Dobrynakaya. Yalta, 2019, pp. 26–38. (In Russian)
- 10 *Ehntsiklopediya simbolizma: Zhivopis', grafika i skul'ptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Literature. Music], J. Cassou, P. Brunel, F. Klodon et al., ed., afterward V.M. Tolmachev, transl. from English N.V. Kislova, N.T. Pakhsaryan. Moscow, Respublika Publ., 1998. 429 p. (In Russian)

УДК 78

ББК 85.313

Александрова Василиса Александровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-5699-2390

ResearcherID: L-6004-2018

alexandrova.vasilisa@mail.ru

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, П.А. Ламм, Г.Ф. Редлих, «Песни и пляски смерти», Полное академическое собрание сочинений М.П. Мусоргского, Государственный институт искусствознания

Александрова Василиса Александровна

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского: к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-340-377

Для цит.: Александрова В.А. Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского: к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века // Художественная культура. 2024. № 2. С. 340–377. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-340-377>.

For cit.: Aleksandrova V.A. H.F. Redlich on M.P. Musorgsky's *Songs and Dances of Death*: To the History of the International Music Publishing Contacts in the First Third of the 20th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 340–377. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-340-377>. (In Russian)

Aleksandrova Vasilisa A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Academic Music Publishing Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0002-5699-2390

ResearcherID: L-6004-2018

alexandrova.vasilisa@mail.ru

Keywords: M.P. Musorgsky, N.A. Rimsky-Korsakov, P.A. Lamm, H.F. Redlich, *Songs and Dances of Death*, M.P. Musorgsky's Complete Works Academic Edition, State Institute for Art Studies

Aleksandrova Vasilisa A.

H.F. Redlich on M.P. Musorgsky's *Songs and Dances of Death*: To the History of the International Music Publishing Contacts in the First Third of the 20th Century

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:

к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

Abstract. This article is devoted to the work of the music critic, conductor, and composer Hans Ferdinand Redlich (1903–1968) in comparing the two versions of M.P. Musorgsky's *Songs and Dances of Death*, namely, N.A. Rimsky-Korsakov's creative arrangement (1882) and P.A. Lamm's academic edition (1928). The Austrian musician's appeal to the artwork of the Russian composer is considered in the context of the public movement of the "restoration of the authentic Musorgsky" and the international music publishing relations of the late 1920s.

The article is supplemented by the publication of an archival document: a Russian translation of H.F. Redlich's work *Moussorgsky Redivivus (Musorgsky Reborn)*, preserved in the P.A. Lamm collection of the Russian State Archive of Literature and Art. The study and publication of this historical source is undertaken in connection with the ongoing work at the State Institute for Art Studies on the publication of M.P. Musorgsky's *Complete Works Academic Edition*, under which it is planned to publish M.P. Musorgsky's chamber vocal cycles as edited by N.A. Rimsky-Korsakov.

Аннотация. Статья посвящена работе музыкального критика, дирижера и композитора Ганса Фердинанда Редлиха (1903–1968) по сравнению двух версий «Песен и плясок смерти» М.П. Мусоргского: творческой обработки Н.А. Римского-Корсакова (1882) и научной редакции П.А. Ламма (1928). Обращение австрийского музыканта к творчеству русского композитора рассмотрено в контексте общественного движения «восстановления подлинного Мусоргского» и международных музыкально-издательских связей конца 1920-х годов.

Статья дополнена публикацией архивного документа — русского перевода работы Г.Ф. Редлиха «Возрожденный Мусоргский», сохранившегося в РГАЛИ в фонде П.А. Ламма. Изучение и публикация данного исторического источника предприняты в связи с ведущейся в Государственном институте искусствознания работой по изданию Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского, в рамках которого планируется публикация камерно-вокальных циклов М.П. Мусоргского в редакции Н.А. Римского-Корсакова.

Введение

В архиве научного редактора первого Полного собрания сочинений М.П. Мусоргского⁽¹⁾ известного музыковеда-текстолога Павла Александровича Ламма (1882–1951) сохранился примечательный документ. Это перевод на русский язык статьи австрийского музыкального критика Ганса Фердинанда Редлиха (1903–1968) *Moussorgsky redivivus* («Возрожденный Мусоргский»), опубликованной во 2-м номере журнала *Musikblätter des Anbruch* за 1929 год [55]⁽²⁾.

Статья посвящена посмертной судьбе наследия М.П. Мусоргского, и в частности сравнению нотного текста вокального цикла «Песни и пляски смерти» в обработке Н.А. Римского-Корсакова⁽³⁾ с только что появившимся из печати изданием в редакции П.А. Ламма (1928) [16]. Обстоятельства создания перевода можно установить лишь гипотетически.

Павел Ламм, по происхождению российский немец⁽⁴⁾, хорошо владел языком исторической родины и свободно на нем читал. Очевидно, что он не стал бы заказывать или делать самостоятельно письменный перевод на русский язык лишь для знакомства со статьей. Кроме того, внешний вид текста — машинопись с рукописными и машинописными правками — напоминает многочисленные в его фонде корректуры работ, готовившихся к печати⁽⁵⁾. Характер изменений, внесенных Ламмом, показывает, что чаще всего они имели своей

целью большую литературность и связность изложения на русском языке. Поэтому весьма вероятно, что перевод предназначался для публикации в Советском Союзе⁽⁶⁾.

История изданий и исполнений цикла

Напомним, что вокальный цикл «Песни и пляски смерти» на стихи А.А. Голенищева-Кутузова написан Мусоргским в 1875–1877 годах, но не был издан при жизни композитора. Произведение увидело свет в 1882 году в обработке Римского-Корсакова [13]. Редакция же Ламма, основанная на автографах Мусоргского, появилась только через 46 лет, в 1928 году. Таким образом, с 1882 по 1928 год вокальный цикл Мусоргского бытовал в концертной практике исключительно в редакции Римского-Корсакова⁽⁷⁾.

Произведение пользовалось популярностью не только в России, но и за рубежом. Среди прочего, это обусловлено западноевропейскими истоками аллегорического средневекового сюжета «danse macabre» (Totentanz), имеющего многочисленные примеры в изобразительном искусстве, литературе и музыке⁽⁸⁾. Сочинение Мусоргского органично вписалось в европейскую исполнительскую практику и регулярно звучало с концертной эстрады и по радио⁽⁹⁾. Особенно этому способствовало появление в 1908 году нового издания романсов Мусоргского в редакции Римского-Корсакова, с французским переводом М.-Д. Кальвокоресси и немецким А. Бернарда [49]. Публикацию, сделанную В.В. Бесселем (Санкт-Петербург — Москва), в Германии, Австрии и Венгрии распространял издательский дом Breitkopf & Härtel

- (1) Полное собрание сочинений М.П. Мусоргского (далее — ПСС) издавалось в 1927–1939 годах Музсектором Госиздата РСФСР (с 1931 — «Музгиз») под научной редакцией П.А. Ламма. Собрание сочинений не было завершено. В него не вошла партитура симфонической картины «Иванова ночь на Лысой горе», партитура оперы «Хованщина», выполненная Б.В. Асафьевым, а также большинство переложений и обработок сочинений других авторов.
- (2) Экземпляр журнала имеется в Российской национальной библиотеке. Перевод: Редлих Ганс. Возрожденный Мусоргский: Статья / Перевод с немецкого языка: Машинопись // РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 292.
- (3) Римским-Корсаковым была также выполнена оркестровка «Полководца» и «Серенады» (инструментовка последней завершена М.О. Штейнбергом).
- (4) Отец П.А. Ламма, Александр Федорович Ламм (1841–1902), был родом из Саксонии. В юном возрасте он отправился на заработки в Россию, где в итоге остался на всю жизнь. Мать П.А. Ламма, Екатерина Осиповна (в девичестве Штелинг; 1851–1936), родилась в России, но имела немецкие корни по отцу — выходцу из Баварии.
- (5) См., например, материалы редакторской работы Ламма над сборником статей Б.В. Асафьева «К восстановлению „Бориса Годунова“ Мусоргского» (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276).

- (6) Текст перевода не был опубликован. Единственное выявленное его использование — обширная цитата в докладе Ламма, сделанном в Московской консерватории в год 100-летия со дня рождения Мусоргского [см.: 2, с. 414–415].
- (7) Это касается, например, интерпретаций таких известных артистов, как Ф.И. Шаляпин и И.В. Ершов.
- (8) В связи с этим см.: [22; 40]. О жанровых истоках цикла Мусоргского см.: [28, с. 118–121; 62, р. 333–338].
- (9) Свидетельства таких исполнений можно найти в иностранной периодике, доступной онлайн на порталах Австрийской национальной библиотеки (ANNO. Austrian Newspapers Online, <https://anno.onb.ac.at/>), Цифровой библиотеки Германии (<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper>), Национальной библиотеки Франции (Gallica, <https://gallica.bnf.fr>) и др.

(Лейпциг). В 1911 году также появились версии с итальянским текстом М. Тибальди-Къезы [50] и английским — Р. Ньюмарч [51]. Кроме того, в 1912 году издательством Peters (Лейпциг) был выпущен сборник из 12 романсов и песен Мусоргского с немецким переводом Г. Шмидта [52].

Ламм осознавал, что публикация его редакции «Песен и плясок смерти» произведет сенсационное впечатление на музыкальное сообщество. В период работы над изданием он писал Б.В. Асафьеву: «именно этот цикл говорит о том, что романсы Мус[оргского] нам не известны» [2, с. 220]. И действительно, появление из печати «Песен и плясок смерти» вызвало интерес и отклик музыкантов, познакомившихся с этой музыкой без обработки Римского-Корсакова⁽¹⁰⁾. Эффект новизны усиливался тем фактом, что это было первое произведение камерно-вокального жанра, изданное в рамках ламмовского ПСС⁽¹¹⁾.

Важно напомнить, что ПСС Мусоргского задумывалось, а в первые годы существования и являлось в полной мере международным проектом. Музыкальный сектор Госиздата РСФСР заключил договоры с издательствами Oxford University Press (Великобритания) и Universal Edition (Австрия). Сотрудничество с Оксфордом ограничилось публикацией клавира оперы «Борис Годунов». Работа же с венским издательством (несмотря на судебные иски, инициированные домом Бесселей) продолжалась 5 лет — до 1933 года [см.: 5; 27]. Поэтому выход первых томов ПСС Мусоргского широко освещался в западной прессе.

Европейская пресса 1920-х годов о «подлинном Мусоргском»

Как известно, вторая половина 1920-х годов — время установления дипломатических отношений между европейскими странами и Советской Россией, время повышенного интереса к культуре новой и неизвестной страны. В этих обстоятельствах закономерен и объясним интерес

к творческим поискам советских композиторов молодого поколения, понятен и интерес к русским композиторам-эмигрантам. Наследие же Мусоргского, созданное в XIX веке⁽¹²⁾, к двадцатым годам XX века уже не должно было бы восприниматься как явление современной культуры. Однако издание ПСС, открывшее Мусоргского без обработки Римского-Корсакова, актуализировало интерес к его творчеству, поставив Мусоргского в один ряд с композиторами-модернистами. Конечно, свою роль сыграло и новаторство его музыки, ставшее как никогда очевидным после публикаций оригинальных версий сочинений.

Среди авторов, писавших в европейской прессе о Мусоргском, встречаются имена как зарубежных, так и советских музыкантов. Из отечественных исследователей прежде всего нужно отметить Б.В. Асафьева (выступавшего под псевдонимом Игорь Глебов) [41; 42; 43; 44]. При огромном масштабе популяризаторской работы на родине [см.: 26] он успевал охватить и зарубежные страны. Обычно в иностранных журналах появлялись сокращенные версии статей, выходящих на русском языке. Зазор по времени оказывался минимальным, и порой за рубежом статья могла выйти даже раньше, чем в Советском Союзе. Обнаружены единичные статьи и других отечественных исследователей — П.А. Ламма [46], Р.И. Грубера [45].

Из европейских ученых выделим просветительскую активность М.-Д. Кальвокоресси (1877–1944) — франко-британского музыковеда, музыкального критика, переводчика. Вклад Кальвокоресси в изучение наследия Мусоргского емко охарактеризован его младшим коллегой и соавтором Дж. Абрахамом (G. Abraham): «От начала и до конца своей карьеры [Кальвокоресси] неустанно выступал... за признание и понимание русской музыки. Он... был ведущим защитником неотредактированной партитуры „Бориса Годунова“ в Западной Европе» [31]. Начиная с 1925 года работа Кальвокоресси по популяризации наследия Мусоргского тесно связана с деятельностью Ламма. В эти годы он работал советником и редактором в новом музыкальном отделе Издательства Оксфордского университета в Лондоне (Amen House), и именно ему поручили работу по адаптации издания «Бориса Годунова» в редакции Ламма для Oxford University Press (прежде

(10) Кроме статьи Г.Ф. Редлиха, в 1928–1929 годах были опубликованы следующие работы, посвященные ламмовской публикации «Песен и плясок смерти»: [19; 37].

(11) Пятый том ПСС, посвященный камерно-вокальным сочинениям, включает 10 выпусков, опубликованных в 1928–1939 годах: вып. 1–2 — «Юные годы» (1931), вып. 3, 4 — Романсы и песни (1933, 1929), вып. 5 — «Раек», 1-я и 2-я ред. (1931), вып. 6 — «Детская» (1931), вып. 7 — «Без солнца» (1929), вып. 8 — Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха (1931), вып. 9 — «Песни и пляски смерти» (1928), вып. 10 — записи народных песен, черновые наброски и другие материалы (1939).

(12) Годы творческой активности композитора — 1852–1881.

всего, переводы всех текстов на английский и французский языки). В начальный период издания ПСС Мусоргского, в 1928–1929 годах, Кальвокоресси опубликовал множество статей на французском и английском языках [33; 34; 35; 36; 37] (в их числе и рецензию на публикацию «Песен и плясок смерти» [37]).

Г.Ф. Редлих о Мусоргском

В ряду названных опытных музыкантов Ганс Фердинанд Редлих — новое лицо. Впоследствии известный музыкант: композитор, дирижер, признанный специалист по мадригалам К. Монтеверди и творчеству композиторов Новой венской школы, — в 1929 году он был начинающим музыкантом и автором лишь нескольких опубликованных статей о Г. Малере и А. Шёнберге⁽¹³⁾.

Творчество Мусоргского не входило в сферу основных научных интересов Редлиха⁽¹⁴⁾. Однако публикация в Вене «Песен и плясок смерти», сделавшая очевидными различия авторской версии и обработки Римского-Корсакова, все же побудила его разобраться в природе этих отличий и поделиться своими наблюдениями в печати.

Вмешательство Римского-Корсакова в музыкальный текст цикла Мусоргского оказалось очень значительным. В своей статье Редлих основательно и подробно, с многочисленными нотными примерами,

показал расхождения между новой редакцией Ламма и ранее известной обработкой Римского-Корсакова. Проведя, вероятно, потактовое сравнение двух изданий, он выбрал лишь самые показательные отличия и, как тонкий музыкант, смог описать изменения художественного содержания песен, вызванные редакторскими правками.

В своем сравнении Редлих почти не упомянул песню «Полководец», считая, что этот финальный номер «сравнительно меньше пострадал от [Римского-]Корсакова»⁽¹⁵⁾. Однако он уточнил, что «песня непонятным образом транспонирована из b[–moll] в g-moll, и вызванные этим транспонированием новые модуляционные последования уничтожили героический характер, так ярко выраженный в заключительном железном d-moll»⁽¹⁶⁾. Редлих, вероятно, располагал изданием «Песен и плясок смерти», где каждый номер публиковался в отдельной тетради, и не обратил внимания на обозначение варианта «bis»⁽¹⁷⁾.

В действительности Римский-Корсаков создал по несколько транспонированных версий каждого из номеров «Песен и плясок смерти». Это было обусловлено практической необходимостью. Мусоргский в своем оригинале не указал, для какого голоса предназначен каждый из номеров, и записал вокальную партию всех четырех песен в скрипичном ключе⁽¹⁸⁾. Однако композитор не рассчитывал на исполнение цикла от начала до конца одним певцом или певицей. Об этом свидетельствуют посвящения и обстоятельства исполнения «Колыбельной», «Трепак» и «Полководца»⁽¹⁹⁾. «Колыбельная» посвящена певице А.Я. Петровой-Воробьевой, имевшей тембр голоса контральто, «Трепак» — ее супругу, басу О.А. Петрову⁽²⁰⁾. «Полководец» (посвященный поэту А.А. Голенищеву-Кутузову) предназначался тенору П.А. Лодию (об этом мы узнаем из писем Мусоргского за 1877 год)⁽²¹⁾.

- (13) Г.Ф. Редлих родился в Вене. До 1921 года занимался музыкой у Пауля Вайнгартена (фортепиано), Гуго Каудера (теория музыки), Карла Орфа (композиция), также учился в Венском и Мюнхенском университетах. В 1931 году защитил диссертацию во Франкфуртском университете [54]. Работал помощником дирижера в оперных театрах в Берлине (1924–1925) и Майнце (1925–1929). В 1937 году по политическим причинам вернулся на родину в Австрию, а в 1939 году — переехал в Великобританию (в 1947 году принял британское гражданство). С 1941 по 1955 год Редлих был внештатным лектором в университетах Центральной и Восточной Англии; в 1955 году был назначен преподавателем истории музыки в Эдинбургском университете, а в 1962 году — профессором музыки в Манчестерском университете. В 1967 году Эдинбургский университет присвоил ему почетную степень доктора музыки [61].
- (14) Университетом Ланкастера издан каталог личной библиотеки Г.Ф. Редлиха, переведенной в начале 1970-х годов вдовой музыканта в дар университету [39]. По данным, содержащимся в этом издании, можно сделать вывод, что Редлих проявлял интерес к творчеству Мусоргского и в 1940-е годы. В его коллекции сохранились монография М.Д. Кальвокоресси [38] и брошюра Дж. Абрахама, посвященные русскому композитору [32]. Выражаю благодарность менеджеру отдела специальных коллекций и архивов Библиотеки университета Ланкастера К. Уоринг и старшему специалисту справочной службы отдела музыки Библиотеки Конгресса США доктору П.А. Соммерфелду за предоставленную информацию.

(15) РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 292. Л. 4.

(16) Там же.

(17) От лат. bis — «дважды». Наречие, означающее «второй (вторая, второе) в серии».

(18) Диапазоны номеров «Песен и плясок смерти», как они записаны у Мусоргского: «Колыбельная»: a — fis², «Серенада»: c' — f², «Трепак»: d' — f², «Полководец»: f' — a².

(19) «Серенада» посвящена Л.И. Шестаковой, в доме которой исполнялись только что написанные «Песни и пляски смерти».

(20) Об исполнении супругами посвященных им номеров из «Песен и плясок смерти» см.: [25, с. 56].

(21) См. письма Л.И. Шестаковой от 14–15 июня и А.А. Голенищеву-Кутузову от 15 августа [17, с. 230–233].

Римский-Корсаков взял за основу тембровые задумки — и, соответственно, тональные решения Мусоргского, — но создал также дополнительные варианты для разных типов певческих голосов, добавив к таким вариантам обозначение «bis», а в случае с песней «Полководец» — «bis» и «ter»^{(22),(23)}. Таким образом, расширились возможности для пения одним артистом или артисткой нескольких романсов или всего цикла целиком.

Кроме этого, Римский-Корсаков изменил порядок номеров в цикле. В его редакции порядок следующий: «Трепак», «Колыбельная», «Серенада», «Полководец». Мусоргский же предполагал последовательность: «Колыбельная», «Серенада», «Трепак», «Полководец»⁽²⁴⁾.

Редлих в своей статье не указал на эти изменения — либо сознательно ограничив себя, либо не имея перед глазами всех нотных изданий, необходимых для составления полной картины.

В работе Редлиха также требует комментария еще одна неточность. Он пишет: «посмертные произв[едения] Мусоргского под редакцией Р[имского]-Корсакова, изданные преимущественно у [В.В.] Бесселя (Петербург), вернее у [М.П.] Беляева (Лейпциг), наводняли концертные эстрады и театры»⁽²⁵⁾. Вероятнее всего, здесь допущена ошибка. Издательство М.П. Беляева в очень малой степени занималось публикацией и распространением произведений Мусоргского, так как имело возможность перекупить юридические права на публикацию лишь опусов, не изданных у В.В. Бесселя. В число произведений Мусоргского, переизданных М.П. Беляевым, входят семь романсов, впервые опубликованных в 1867–1868 годах у А.Р. Иогансена⁽²⁶⁾, ро-

манс «Семинарист», напечатанный в Лейпциге у В. Бенике (1870)⁽²⁷⁾, хор «Поражение Сеннахериба», клавира которого выпущен А. Битнером в 1871 году [47], а также две пьесы для фортепиано, включенные в сборник *Frühlingsblüten-Album* издательства А. Битнер (1873)⁽²⁸⁾. Все эти сочинения были впервые изданы при жизни Мусоргского без редактуры Римского-Корсакова [3, с. 129]. Кроме этого, издательством М.Р. Belaieff опубликованы оркестровые версии двух сочинений Мусоргского, выполненные Римским-Корсаковым. Речь идет о партитурах хора «Поражение Сеннахериба» [60] и песни «Гопак» [3, с. 104]. Поэтому, вероятно, говоря: «посмертные произв[едения] Мусоргского под редакцией Р[имского]-Корсакова, изданные... у [М.П.] Беляева (Лейпциг)», — Редлих допустил ошибку, на самом деле имея в виду другое лейпцигское издательство — Breitkopf & Härtel. Именно оно стало официальным партнером В.В. Бесселя в Германии, Австрии и Венгрии и распространяло произведения Мусоргского в редакции Римского-Корсакова.

Также необходимо отметить, что статья Редлиха содержит весьма резкие высказывания в адрес Римского-Корсакова как редактора. Высокий градус критики объясняется эмоциональным состоянием молодого музыканта, впервые столкнувшегося с масштабностью изменений, внесенных Римским-Корсаковым в оригинал Мусоргского. Кроме того, в отличие от российских авторов, испытывавших огромный пиетет перед Римским-Корсаковым как великим композитором и авторитетнейшим педагогом, их австрийский коллега, не имевший связей с Россией, чувствовал себя намного более свободным в высказываниях и оценках. Разумеется, обостренность восприятия объясняется еще и особенностью исторического периода, задачей которого было резкое противопоставление вновь опубликованной научной редакции Ламма общеизвестной творческой обработке Римского-Корсакова.

- (22) От лат. *ter* — «трижды». Наречие, означающее «третий (третье, третья) в серии».
- (23) Тембральные варианты в редакции Римского-Корсакова: 1. «Колыбельная» для контральто, вариант 1^{bis} — для сопрано; 2. «Серенада» для меццо-сопрано или баритона, вариант 2^{bis} — для сопрано или тенора; 3. «Трепак» для баритона или меццо-сопрано, вариант 3^{bis} — для тенора или сопрано; 4. «Полководец» для тенора, вариант 4^{bis} — для баритона, вариант 4^{ter} — для баса.
- (24) Об этом ясно свидетельствуют сохранившиеся автографы. В ОР РНБ в фонде Мусоргского (ф. 502, ед. хр. 101) имеется титульный лист с заглавием и перечнем произведений: «Песни и пляски смерти. Стихотворения Гр[афа] А. Голенищева-Кутузова. Колыбельная, Серенада, Трепак». В этом же фонде, ед. хр. 103, хранится рукопись песни «Полководец», озаглавленная «Песни и пляски смерти. № IV. Полководец» [см.: 3, с. 114].
- (25) РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 292. Л. 1.
- (26) «Отчего, скажи», «Светик Савишна», «Гопак», «Еврейская песня», «По грибы», «Пирушка», «Козел» [51].

- (27) Комментарий В.И. Антипова: «Это издание не было пропущено из-за границы в Россию за исключением небольшого количества экземпляров» [3, с. 118].
- (28) «Детское скерцо» и «Интермеццо» [53].

Заключение

Несмотря на указанные выше неточности, а также избыточные полемические заострения, статья Редлиха представляет собой безусловный научный интерес.

Это редкий пример взгляда немецкоязычного музыковедения на научно-текстологическую работу Ламма в ее сравнении с творческими обработками Римского-Корсакова. Несмотря на то что труду Римского-Корсакова как редактора сочинений Мусоргского посвящены многие ценные исследования (упомянем как статьи 1920-х годов А.Н. Римского-Корсакова [21], Е.А. Тыняновой [28], так и намного более поздние исследования А.М. Веприка [8], Ю.Н. Тюлина [29], В.В. Гуревича [10], Е.М. Левашева и Н.И. Тетериной [12], Т.С. Бершадской [4], Г.А. Некрасовой [18], М.П. Рахмановой [20], Е.А. Акулова [1], В.В. Горячих [9], В.И. Скуратовского [23; 24], З.М. Гусейновой [11], М.А. Васильцовой [6⁽²⁹⁾; 7]), эта часть наследия великого композитора все еще ждет комплексного изучения. Включение в научный оборот статьи Г.Ф. Редлиха, посвященной «Песням и пляскам смерти», дополняет вышеприведенную панораму важной работой в области камерно-вокального творчества Мусоргского.

Публикуемый документ приведен к нормам современной орфографии и пунктуации. В угловые скобки помещены слова, вычеркнутые Ламмом при редактировании. Текст перевода сверен с немецким оригиналом. Нотные примеры сверены с соответствующими примерами в немецком оригинале статьи [54] и с нотными изданиями в редакциях Ламма [16] и Римского-Корсакова [49]. Замеченные ошибки исправлены без дополнительных оговорок. Все добавления публикатора взяты в квадратные скобки.

(29) В этой статье рукописный клавир первого действия «Женитьбы», хранящийся в ОР РНБ (ф. 640, ед. хр. 424), многократно называется автографом Мусоргского, что является серьезной текстологической ошибкой. На самом деле ед. хр. 424 представляет собой рукописную копию автографа Мусоргского, сделанную неизвестным нам переписчиком, с многочисленной правкой Н.А. Римского-Корсакова.

Ганс Ф. Редлих Возрожденный Мусоргский

[1]

Возрождение [М.П.] Мусоргского произошло в Европе всего лишь десять лет тому назад; после смерти композитора в 1881 г. (год смерти [Ф.М.] Достоевского), творения его, в продолжение почти 40 лет, находились в кажущемся <художественном> забвении и подвергались лишь редким и довольно сомнительным попыткам к воскрешению. В первом порыве увлечения, в котором, естественно, критическое отношение было неуместно, чарующие произведения русского мастера воспринимались в любом имевшемся под руками виде. Искажения «инструментовкой», «практические» обработки, причудливейшие и невероятнейшие сопоставления были обычным явлением на добропорядочных концертных эстрадах того времени. Тем не менее было [несколько] причин сомневаться в имевшихся налицо изданиях, так как именно они представляли собой материал, на основании которого совершалось возрождение Мусоргского. К тому же было приблизительно известно, что эти издания, в большей своей части, по смерти Мусоргского были исполнены самым тщательным образом его лучшим другом, <широко> известным композитором [Н.А.] Римским-Корсаковым. К этому следует прибавить, что границы <новой> Советской России в то время были закрыты для культурных сношений с Западной Европой, и поэтому всякая исследовательская работа над оригинальными манускриптами в русских библиотеках считалась невозможной. Наконец, в эти годы ни в Германии, ни во Франции не велась серьезная, критически-научная работа над проблемой новой русской музыки. Поэтому нет ничего удивительного, что посмертные произв[едения] Мусоргского под редакцией Р[имско-го]-Корсакова, изданные преимущественно у [В.В.] Бесселя (Петербург), вернее у [М.П.] Беляева (Лейпциг)⁽³⁰⁾, наводняли концертные эстрады и театры и послужили основой для немецких изданий фирмы «Петерс» [Edition Peters]. «Картинки с выставки», «Детская», «Песни и пляски

(30) Об этом см. в статье.

смерти», наконец, «Борис Годунов» — все это мы узнали и наконец полюбили в избранной Р[имским]-Корсаковым обработке. Однако уже по прошествии нескольких лет начали раздаваться там и здесь первые голоса, настойчиво требовавшие оригинального текста и подвергавшие критике Р[имского]-Корсакова за его методы обработки наследия Мусоргского. Одновременно начали оказывать свое действие и вышедшие под влиянием возрастающего интереса к русской музыке в Германии научные работы О. фон Риземан[а] [56; 57; 58; 59]⁽³¹⁾, К. фон Вольфурт[а] [64; 65; 66; 67] и др[угих], которые выставляли в совершенно ином виде дружбу Р[имского]-Корсакова с Мусоргским, до сих пор не подвергавшуюся сомнениям, как исторический факт «официально» признанный. В то же время начали просачиваться первые сведения об открытии многочисленных оригинальных рукописей Мусоргского, жизненность которых ежедневно удесятерилась благодаря кончине Р[имского]-Корсакова и вновь восстановившимся отношениям между Россией и Западом. Новое движение естественно привело к образованию двух партий. Одна партия стояла за Р[имского]-Корсакова, основываясь на том, что без «дружественных» заслуг последнего Мусоргский остался бы совершенно неизвестен человечеству. Партия эта выдвигала созданную Р[имским]-Корсаковым легенду о техническом дилетантизме Мусоргского, которую он широко распространял еще при жизни друга, и утверждала даже, что творения этого разнузданного «пьяного гения» приемлемы лишь во вспомогательной⁽³²⁾ обработке Р[имского]-Корсакова. Другая партия утверждала как раз противное, резко критиковала Р[имского]-Корсакова и требовала, все более настойчиво, оригинального текста. Всего только три года прошло, и, вероятно, памятно каждому музыканту, какое сильное впечатление произвела своим спокойствием и в то же время своей обвиняющей объективностью помещенная в MUSIK статья Эгона Вел[л]еша⁽³³⁾, которому удалось одному из первых познакомиться с клавираусцугом авторской редакции «Бориса Годунова». Этот под-

(31) Здесь и далее библиографические ссылки добавлены публикатором.

(32) Слово «вспомогательной» приписано наверху строки.

(33) Статью Э. Веллеша в журнале Musik, посвященную «Борису Годунову», обнаружить не удалось, однако существует статья этого же автора в журнале Musikblätter des Anbruch [63].

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:

к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

линный клавираусцуг «Бориса Годунова», восстановленный Павлом Ламм[ом], вскоре по выходе его в свет вызвал постановку подлинного «Бориса Годунова» весной 1928 г. на сцене Гос[ударственного] Ак[адемического] Театра [оперы и балета] в Ленинграде. Огромный успех этой постановки (см. описание Игоря Глебова в майской тетради ANBRUCH'a 1928 г. [42]) побудил деятельный Музсектор Госиздата приступить к изданию полного собрания сочинений Мусоргского на основе автографов. В настоящее время, после «Бориса Годунова» [14] и некоторых мелких вокальных произведений [15], вышли из печати в образцовой, как в библиографическом, так и в текстуально-критическом отношении, редакции Павла Ламм[а] «Песни и пляски смерти» [16], хорошо известные и особенно часто исполняемые в Германии. Сравнение двух находящихся перед нами редакций этого произведения приводит к потрясающему выводу: нам дано было узнать и полюбить эти непреходяще прекрасные, полные всей жутью смерти песни, в «обработке», которая близка к изуродованию. Так как эти песни в тысячу раз прекраснее, смелее, таинственнее, чем этого хотел бы «здравый смысл» застывшего в академической идеологии профессора Р[имского]-Корсакова. Еще может быть отчасти понятно, что Римский[-Корсаков] в 1881 г. не дорос до гармонических и модуляционных дерзаний своего великого друга и — в первом пылу своих редакторских работ — дал увлечь себя на путь «антихудожественных» ошибок. Но что он, пережив на 27 лет своего друга, в то же время осмеливался продолжать этот весьма сомнительный способ редактирования без явных угрызений совести — это обстоятельство заставляет заподозрить в его отношении к наследию его друга ясный намек на злобу. Римский-Корсаков неоднократно открыто высказывался, что произведения Мусоргского вызывали в нем чувство «любви и ненависти»⁽³⁴⁾. Одновременно он, как на это указывает П. Ламм, давал своим работам своеобразное наименование — «в свободном

(34) Речь, вероятно, о словах Н.А. Римского-Корсакова В.В. Ястребцеву: «Знаете, я лично это произведение [«Бориса Годунова». — В.А.] одновременно и боготворю, и ненавижу. Боготворю за оригинальность, силу, смелость, самобытность и красоту, а ненавижу за недоведенность, гармоническую шероховатость, а местами — полную музыкальную несурзность» [цит. по: 30, с. 54].

пересказе> «свободного пересказа»⁽³⁵⁾. Во всяком случае, ясно, что произв[едения] Мусоргского, с их опасным очарованием, рядом с добросовестным, корректным, «комильфотным» военным Римским[-Корсаковым] представляли зловещее сочетание и вызывали в нем двойственное отношение, находившееся в кричащем противоречии с его благовоспитанностью и учтивостью.

II.

Партия голоса и характер декламации оставлен[ы] все же в большинстве случаев Р[имским]-Корсаковым без изменений, в то время как гармонически-модуляционным особенностям и формально-техническим проблемам ф[орте]п[ианного] стиля Мусоргского уделено большое «внимание». Фортепианное изложение Р[имского]-Корсакова в сравнении с оригинальным выглядит так же, как те жалкие «облегченные переложения» вагнеровских клавилов в сравнении с партитурой. Совершенно новые, импрессионистски почувствованные звуковые воздействия Мусоргского, вызванные посредством смелой техники педали, отчасти уже в духе [К.] Дебюсси, не производят ни малейшего впечатления на фатального ученого [Римского]-Корсакова. Не уходя далеко за пределы [М.] Клементи и [Ф.] Кулау, «обрабатывает» он фортепианный стиль Мусоргского в духе «школ ф[орте]п[иано] средней трудности», принципиально откидывает прочь всякие удвоения, уменьшает скачки, выключает совершенно все эффекты педали, изменяет почти каждое удвоение, каждый полнозвучный аккорд во имя ближайшей «родственной» тривиальности. Стремление к «легкому изложению» соблазняет русского Бекмессера⁽³⁶⁾ изобрести совершенно новые, ужасающие банальные голоса сопровождения. Ни один модуляционный такт, ни одно чисто красочно воспринятое созвучие не должно остаться неподстриженным, все тактовые деления, тональность, динамика, определение темпов, все перекраивается согласно

- (35) Определение «свободный музыкальный пересказ» относительно редакций творчества Мусоргского Римский-Корсаков использовал лишь однажды, применительно к первому номеру цикла «Детская» — «С няней», который он творчески обработал и издал как дополнительный № 1^{bis}.
- (36) Сикстус Бекмессер — действующее лицо в опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мастера-инженеры», городской писарь. Имя Бекмессер стало нарицательным в значении: мелочный педант, зануда, критикан.

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:

к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

догматам музыкального ремесла, сравнительно с которыми табулатура «Мейстерзингеров» кажется осмысленной (сравнительно с которыми вагнеровский цех мейстерзингеров кажется революционным клубом). Что такой способ редактирования идет за счет музыкальной логики, в прямом смысле этого слова, не удерживает этого «строгую логику», этого «превосходного контрапунктиста», этого «духовного вождя великой музыкальной эпохи России». Сравнительно меньше пострадал от [Римского]-Корсакова «Полководец», заключающий цикл. Правда, что песня непонятным образом транспонирована из b[-moll] в g-moll и вызванные этой транспонировкой новые модуляционные последования уничтожили героический характер, так ярко выраженный в заключительном железном d-moll⁽³⁷⁾; правда, что отсутствуют существенные обозначения темпов; применены те же жалкие «пианистические» облегчения для всех наиболее полнозвучных мест, но — мелодически гармоническая сущность осталась неизменной. В «Колыбельной» осмеливается «свободный пересказчик» действовать энергичнее. На первой же странице бросается в глаза необъяснимая разница в ведении голоса (см. пример 1).

Ламм



Римский-Корсаков



Нотный пример 1

(37) Об этом см. в статье.

Непосредственно за этим Р[имский]-Корсаков «упрощает» два квинтсектаккорда (см. пример 2), применение которых в чисто колористическом отношении является для всего цикла характерной стилистической особенностью, и применяет с упрямой настойчивостью эту меру в отношении всех встречающихся в «Песнях [и плясках смерти]» квинтсектаккордах. На 8-й стр[анице] ламмовского издания голосоведение «дилетанта» было «принудительным» образом исправлено автором «Моцарта и Сальери» (пример 3).

Нотный пример 2

Нотный пример 3

На этой же странице «accentuato» Мусоргского превратилось в «свободном пересказе» [Римского-]Корсакова в (бессмысленное) «accelerando». Следующие страницы одна за другой указывают на одно искажение голосоведения за другим, из которых только наиболее ужасающие приводим здесь (пример 4).

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:
к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

Нотный пример 4

Пронизывающие своим гипнотическим оцепенением всю песню⁽³⁸⁾, торжественные аккорды смерти, проводимые Мусоргским без изменений, [Римский-]Корсаков неожиданно разделяет в коде песни речитативной четвертной паузой⁽³⁹⁾ и превращает их тем самым из фразы мистического характера в своего рода оперную банальность. После вышеприведенного не может нас удивить, что «жалкое» голосоведение призрачно-таинственного заключения также⁽⁴⁰⁾ не давало ему покоя (пример 5).

Нотный пример 5

Сравнение двух следующих частей, «Серенады» и «Трепака», вскрывает массу художественных преступлений. Без преувеличения можно сказать, что в этих песнях не остался ни один такт без добавлений или сокращений. Так, великолепно воплощенное Мусоргским в партии ф[орте]п[иано] настроение русской весенней ночи в «Серенаде» с ее удвоениями секунд- и квинтсектаккордов, взятых чисто пуантилистски и предвосхищающих Дебюсси, должно было казаться

(38) Слова «всю песню» приписаны наверху строки.

(39) Речь идет о такте 53.

(40) Слово «также» приписано наверху строки.

[Римскому-]Корсакову в высшей степени несимпатичным. С налету переработал он подозрительные удвоения — и в результате получился этюд в секстах Кулау (пример 6).

Ламм

[Сон не смы_ ка_ ет бле_ стя_ щи_е о_ чи]

Римский-Корсаков

[Сон не смы_ ка_ ет бле_ стя_ щи_е о_ чи]

Нотный пример 6

Только первая строфа ромansa с ее незабываемо прекрасной мелодической линией осталась во всех подробностях, необъяснимым образом, неизменной, но зато в переходных тактах к второй строфе заметна козлиная борода [Римского-]Корсакова. Сознательно наивная игра мажора-минора (пример 7) (возведенная позже Малером в его симфониях в важнейший тональный символ), во всяком случае, не отвечала классическому чувству формы пересказчика. Он вычеркнул

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:
к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

ее с удивительной беззастенчивостью (пример 7⁽⁴¹⁾). По аналогии повторяется это и после второго куплета. Гармонически сложная средняя часть переведена Римским[–Корсаковым] ради «удоб[о]читаемости» из ges-moll в fis-moll, принимая ее за несуществующую h-moll'ную тонику (sic!), причем архистарательного редактора мало беспокоит, что такой существенный ляпсус повторяется дважды (пример 8).

Ламм Римский-Корсаков

f sf dim.

v

Нотный пример 7

Ламм Римский-Корсаков

Нотный пример 8

Третья строфа опять остается неизменной, но взамен этого [Римский-]Корсаков безжалостно свирепствует против квинтсектаккордовых комбинаций в коде замирающего характера (пример 9).

(41) Буквой «Б» обозначен вариант Римского-Корсакова.

Ламм
Римский-Корсаков

cresc.

Нотный пример 9

В «Трепаке» кунштюки пересказывателя [Римского-]Корсакова достигают своего апогея. От этого демонического прототипа русской танцевальной музыки буквально камня на камне не осталось. С места же, таинственные квинтовые ходы начала изменяет жалкий [Римский-]Корсаков, издеваясь над всяким тональным чувством (пример 10). Хотя последующее вступление к собственно «Трепаку» и осталось по существу, за исключением мелочей, без изменений, зато его четырехчетвертной размер, всецело отвечающий строению мелодии, оказался втиснутым в грубо разрушающий музыкальную линию двухчетвертной размер. Увлекательная игра двухдольного и трехдольного ритмов, пластически воспроизведенная Мусоргским через чередование 4/4 с 3/2, смешивается у Корсакова в зрительно плохо воспринимаемый двухчетвертной эпизод, при котором всякое деление на периоды теряется. Во что превращаются два такта оригинала при этом «пересказе» [Римского-]Корсакова, показывает пример 11:

Ламм

Римский-Корсаков

mf

p

[Лес, — да по — ля — ны, без — лю — дье кру — гом]

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:

к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

Римский-Корсаков

mf

p

[Лес, — да по — ля — ны, без — лю — дье кру — гом]

Нотный пример 10

Ламм

mf

p

[Го — рем, тос — кой, да нуж — дой то — ми — мый]

Римский-Корсаков

mf

p

[Го — рем, тос — кой, Да нуж — дой то — ми — мый]

Нотный пример 11

Идущий вслед за этим унисон пения с верхним голосом ф[орте] п[иано] мешает «профессору». Он так изменяет это место во имя «более легкого исполнения», что средние голоса оригинала летят к черту, а на их место появляется⁽⁴²⁾ «как средство» скучная аккордовая фигурация сопровождения (см. пример 12).

Ламм

p

[Я те_ бя, го_ луб_ чик мой, снеж_ ком со_ гре_ ю]

pp

Нотный пример 12

Итак, продолжается это безостановочно... Хроматический вой метели у Мусоргского обезврежен Римским[-Корсаковым] по испытанному рецепту (пример 13).

(42) Слово «появляется» приписано наверху строки.

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:
к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

Ламм

p

Римский-Корсаков

23

Нотный пример 13

Следующая за ним кода опять-таки пострадала от невозможного тактового деления [Римского-]Корсакова. Все, что не подходит к единственно праведному 8-тактному периоду, выкраивается и корнается им. В остальном же, основная сущность этого эпизода уцелела. Прочувствованные гармонии заключения должны были, однако, вызвать у профессора наивысшее неодобрение. Он дерзает на насильственный поступок и превращает все и вся⁽⁴³⁾ мановением волшебного жезла в наводящую уныние пошлость (пример 14).

Ламм

p *più mosso* *rallent.* *a tempo*

mf *p* *pp*

(43) Слова «все и вся» приписаны наверху строки.

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:
к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

Нотный пример 14

Мы видели, что школьный профессор [Римский-]Корсаков во всех решающих местах направляет вспять все попытки нового композиторского самосознания. На место чуждой прелести диссонирующих гармоний Мусоргского, Р[имский]-Корсаков водворяет нищенскую прилизанность общепринятого гармонического изложения. Блестящая мелодика Мусоргского, выливающаяся в ходах широкими интервалами, черпающая свою неутомимую силу в <церковно⁽⁴⁴⁾> песенно-ладовых тонах, обесцвечивается [Римским-]Корсаковым с помощью схоластического принципа мелких ходов. Он ввергает нас вновь в область творчества, руководящее напряжение которого примитивно, в то время как именно Мусоргский первый делает попытку его преобразования. Таким образом, не только настроение и поэтическое содержание песен, но и самый творческий замысел их оказывается искаженным, ибо всякое построение у Мусоргского закономерно само по себе и никогда не зависит от тех рамок, которые ставят правила гармонии романтического XIX века. Опубликование оригинального авторского изложения «Песен и плясок смерти» доказывает, что «дилетант» Мусоргский также и в технически-структурном отношении значительно опередил своего «классически образованного» современника и товарища по кружку, и не только это, но даже в смысле

(44) Вычеркнутая в машинописном переводе первая часть составного прилагательного «церковно-ладовый» свидетельствует о том, что переводчик не мог употребить это слово в условиях подавления всех форм религиозной деятельности в СССР. 24 января 1929 года Политбюро ЦК ВКП(б) утвердило резолюцию «О мерах по усилению антирелигиозной работы», за которой последовал новый этап антирелигиозной кампании в СССР.

внутренней последовательности своих творений был способен на гораздо больше, чем отсталая ученость.

Поэтому с особой благодарностью надо приветствовать реконструкцию Павлом Ламмом одного из величайших революционных творений в новой истории музыки — цикла «Песни и пляски смерти».

Настоящая тетрадь полного собрания сочинений Мусоргского под редакцией Павла Ламм[a] появилась в издании Universal Edition [16].

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:

к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

Список литературы

- 1 Акулов Е.А. Три Бориса. Сравнительный музыкально-драматургический анализ партитур оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, Д. Шостаковича. М.: Март, 1997. 326 с.
- 2 Александрова В.А. История изучения наследия М.П. Мусоргского в авторских версиях: конец XIX – первая треть XX века: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. М., 2022. 270 + 570 с.
- 3 Антипов В. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах / Сост. и общ. ред. Е. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 63–144.
- 4 Бершадская Т.С. Н.А. Римский-Корсаков как истолкователь гармонии М. Мусоргского // Н.А. Римский-Корсаков. Черты стиля: Сб. статей / Сост. Е.Л. Александрова. СПб.: СПбГК им.Н.А. Римского-Корсакова, 1995. С. 21–29.
- 5 Бобрик О.А. Венское издательство “Universal Edition” и музыканты из Советской России: История сотрудничества в 1920–1930-е годы. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, Издательский дом «Галина скрипит», 2011. 472 с.
- 6 Васильцова М.А. Римский-Корсаков в работе над «Женитьбой» М.П. Мусоргского // Opera Musicologica. 2013. № 3 (17). С. 44–65.
- 7 Васильцова М.А. «Авторский стиль» Н.А. Римского-Корсакова в работе над «Думкой Параси» М.П. Мусоргского // Музыковедение. 2014. № 1. С. 47–54.
- 8 Велрик А.М. Три оркестровые редакции «Бориса Годунова» // Советская музыка. 1959. № 7. С. 80–87. URL: <https://mus.academy/articles/tri-orkestrovye-redaktsii-borisa-godunova> (дата обращения 12.07.2023).
- 9 Горячих В.В. «Хованщина» М.П. Мусоргского в редакции Н.А. Римского-Корсакова: материалы и документы // Из фондов кабинета рукописей Российского института истории искусств. Вып. 2. СПб.: РИИИ, 2003. С. 224–235.
- 10 Гуревич В.В. Оркестровая драматургия «Хованщины» в редакции Н.А. Римского-Корсакова // Вопросы оперной драматургии: Сборник статей / Сост. и общ. ред. Ю.Н. Тюлина. М.: Музыка, 1975. С. 227–274.
- 11 Гусейнова З.М. Песня «С няней» М.П. Мусоргского в «свободном музыкальном пересказе» // Из фондов кабинета рукописей Российского института истории искусств. Вып. 5. СПб.: РИИИ, 2010. С. 51–58.
- 12 Левашев Е.М., Тетерина Н.И. В редакции Римского-Корсакова... (опера «Борис Годунов»). Исторический очерк // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 64–74. URL: <https://mus.academy/articles/v-redaktsii-rimskogo-korsakova> (дата обращения 12.07.2023).
- 13 Мусоргский М.П. Песни и пляски смерти / Под ред. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.; М.: В. Бессель и К°, ценз. 1882. 12 тетр.
- 14 Мусоргский М.П. Борис Годунов: Опера в 4-х действ. с прологом. Сюжет заимствован из драматической хроники А.С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов. Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными до сих пор картинами, сценами, фрагментами и вариантами Павел Ламм. Клавираусгук для пения с ф-но. М.: Муз. сектор Гос. Изд-ва; Лондон: Изд-во Оксфордского университета, 1927. 450 с.
- 15 Мусоргский М.П. Полное собрание сочинений. Т. 5. Вып. 4: Романсы и песни: для голоса и фортепиано / Редакция Павла Ламма. М.: Государственное музыкальное издательство; Вена: Универсальное издательство, 1929. 69 с.
- 16 Мусоргский М.П. Полное собрание сочинений. Т. 5. Вып. 9: Песни и пляски смерти / Редакция Павла Ламма. М.: Государственное музыкальное издательство; Вена: Универсальное издательство, 1928. 39 с.
- 17 Мусоргский М.П. Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. Кн. 1: Письма, биографические материалы и документы / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. А.А. Орлова. М.: Музыка, 1971. 400 с.
- 18 Некрасова Г.А. Римский-Корсаков – редактор Мусоргского // Н.А. Римский-Корсаков. Черты стиля: Сб. статей / Сост. Е.Л. Александрова. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1995. С. 201–209.
- 19 Пекелис М.С. Подлинный Мусоргский // Музыка и революция. 1928. № 9. С. 45–47.
- 20 Рахманова М.П. Диалог: Мусоргский и Римский-Корсаков // Русская художественная культура второй половины XIX века: диалог с эпохой / Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: Наука, 1996. С. 247–280.
- 21 Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков в качестве редактора «Бориса Годунова» Мусоргского // Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н. «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. С. 31–41.
- 22 Сейберт А.Ю. Danse macabre в западноевропейской музыке XIX века: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / [Место защиты: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»]. Красноярск, 2022. 247 с.
- 23 Скуратовский В.И. Н.А. Римский-Корсаков как редактор (источниковедческий ракурс исследования): Дипломная работа / Научный руководитель Е.М. Левашев, МГК им. П.И. Чайковского. М., 1968. 105 с.
- 24 Скуратовский В.И. «Продолжение будет. Н. Р-К» // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2015. № 4 (15). С. 34–43.
- 25 Стасов В.В. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк // М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост., текстолог. ред., вст. ст., коммент. Е.М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. С. 20–60.
- 26 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. Вып. 2. Ч. 1 / Ред.-сост. О.В. Колганова; отв. ред. И.В. Мацневский. СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2019. С. 33–54.
- 27 Тетерина Н.И. Право собственности на оперу М.П. Мусоргского «Борис Годунов»: Oxford University Press против W. Bessel & Co (по архивным материалам РГАЛИ и публикациям французской прессы) // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании – британская музыка в России: Сборник по материалам Международной научно-практической конференции, 10–11 октября (Москва, ГИИ), 6–7 ноября (Великобритания, Uclan) 2019 года / Ред.-сост. Е.А. Артамонова, Г.У. Лукина, О.М. Табачникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 215–225.
- 28 Тяньнова Е. «Песни и пляски смерти» М.П. Мусоргского // Русский романс: Опыт интонационного анализа: Сборник статей / Под ред. Б.В. Асафьева. М.; Л.: Academia, 1930. С. 118–146.
- 29 Тюлин Ю.Н. Об опере «Борис Годунов» в редакциях Мусоргского и Римского-Корсакова // Вопросы оперной драматургии: Сборник статей / Сост. и общ. ред. Ю.Н. Тюлина. М.: Музыка, 1975. С. 195–227.

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:

к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

- 30 [Ястребцев В.В.] Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания В.В. Ястребцева: В 2 т. / Под ред. А.В. Оссовского. Т. 1: 1886–1897. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 526 с.
- 31 Abraham G. Calvocoressi, Michel-Dimitri // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04622> (дата обращения 20.09.2019). Режим доступа: лицензионный.
- 32 Abraham G. Mussorgsky. Boris Godunov (Rimsky-Korsakov version). London; New York: Boosey and Hawkes, 1948. 31 p.
- 33 Calvocoressi M.D. 'Boris Godunov' as Moussorgsky Wrote It. I. The Facts of the Case // The Musical Times. 1928. Vol. 69. № 1022 (Apr. 1). P. 318–320.
- 34 Calvocoressi M.D. 'Boris Godunov' as Moussorgsky Wrote It. II. The Initial Version // The Musical Times. 1928. Vol. 69. № 1023 (May 1). P. 408–412.
- 35 Calvocoressi M.D. 'Boris Godunov' as Moussorgsky Wrote It. III. The Complete 'Boris Godunov' // The Musical Times. 1928. Vol. 69. № 1024 (Jun. 1). P. 506–508.
- 36 Calvocoressi M.D. La révélation intégrale du Boris Godounov de Moussorgsky // La Revue musicale. 1928. № 5. P. 202–215.
- 37 Calvocoressi M.D. Le texte authentique des "Chants et Dances de la Mort" de Moussorgsky // Musique. 1929. № 2 (15 Nov.). P. 69–71.
- 38 Calvocoressi M.D. Mussorgsky. London; New York: Dent, 1946. 216 p. (Master Musicians).
- 39 Catalogue of the Hans Ferdinand Redlich Collection of Musical Books and Scores: (Including Material on the Second Viennese School) / [Cataloguing by Graham Royds]. Lancaster: The University, 1976. 117 p.
- 40 Fink M. Danse Macabre and Its Interpretation in Vocal and Instrumental Music, in Literature, and Visual Arts // Word Art + Gesture Art = Tone Art / Ed. by H.-W. Heister, H. Polk, B. Rusam. Springer, Cham, 2023. P. 543–552. https://doi.org/10.1007/978-3-031-20109-7_33.
- 41 Glebov I. Boris Godounov restauré // La Revue Musicale. 1928. № 6. P. 274–276.
- 42 Glebov I. Mussorgsky – Musicien Dramaturge / Trad. du russe V. Parnac // La Revue Musicale. 1928. № 6. P. 216–243.
- 43 Glebov I. Der Ur- Boris in Leningrad // Musikblätter des Anbruch. 1928. № 5. S. 176–178.
- 44 Gljeboff I. Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs // Die Musik. 1929. Heft 7. S. 561–575.
- 45 Gruber R. "Boris Godunow" in der Autorfassung // Melos. 1928. H. 4. S. 189–190.
- 46 Lamm P. Betrachtungen über den echten Mussorgsky. Musik in Sowjetrußland // Musikblätter des Anbruch. 1931. № 8–10. S. 201–204.
- 47 Moussorgsky M.P. La Defaite de Sennacherib. Choeur pour des voix mixtes (avec accompagnement d'orchestre). Reduction pour chant et piano. Leipzig: Belaieff, 1893. 19 p.
- 48 Moussorgsky M. Romances et chansons: avec accompagnement de piano; version française de J. Sergennois. Nouvelle édition. Leipzig: M.P. Belaieff, [1898]. 30 p.
- 49 Moussorgsky M. Chants et danses de la Mort / Musique de M. Moussorgsky; paroles du comte A. Golenistchev-Koutouzov; rédigée par N. Rimsky-Korsakow. Nouvelle édition. St. Petersburg; Moscou: W. Bessel & C^{ie}; Leipzig: Breitkopf & Härtel, cop. 1908. 33 p.
- 50 Moussorgsky M. Chants et Danses de la mort: Quatre scenes dramatiques: Pour une voix avec accompagnement de piano (voix elevee) / Poesies du Comte A. Golenistchev-Koutouzov; Traduction francaise de M.D. Calvocoressi; Traduzione italiana di Mary Tibaldi Chiesa; Revue par N. Rimsky-Korsakov. Paris: W. Bessel & Co, cop. 1911. 29 p.
- 51 Moussorgsky M.P. Songs and Lyric Scenes with Pianoforte Accompaniment / New revised edition by N.A. Rimsky-Korsakov; English Versions by Rosa Newmarch. Leipzig: Breitkopf & Härtel; St. Petersburg; Moscou: W. Bessel & C^{ie}; cop. 1911. 29 p.
- 52 Moussorgsky M. 12 Lieder für eine Singstimme und Klavier / Revision und deutsche Textübersetzung von Hans Schmidt. Leipzig: Peters, 1912. 59 S.
- 53 Moussorgsky M. Zwei Klavierstücke. 1. Ein Kinderscherz. 2. Intermezzo. Leipzig: Belaieff; Leipzig: Jürgenson, [s.d.]. 7 S., 5 S.
- 54 Redlich H.F. Moussorgsky redivivus // Musikblätter des Anbruch. 1929. № 2. S. 70–78.
- 55 Redlich H.F. Das Problem des Stilwandels in Monteverdis Madrigalwerk. PhD Diss. U. of Frankfurt, 1931.
- 56 Riesemann O., von. Die Oper in Russland: Die neurrussische Schule // Die Musik. 1906–1907. Heft 14. S. 85–99.
- 57 Riesemann O., von. Eine "neue" Oper von Mussorgskij // Die Musik. 1924. Heft 7 (April). S. 461–476.
- 58 Riesemann O., von. Mussorgskis Liedersammlung "Jahre der Jugend" // Der Auftakt. 1925. Heft 3. S. 71–76.
- 59 Riesemann O., von. Monografien zur russischen Musik. Bd. 2: Modest Petrowitsch Mussorgski. Munchen: Drei Masken Verlag, 1926. 525 S.
- 60 Verzeichniss des Musikalien-Verlags von M.P. Belaieff in Leipzig = Catalogue des publications musicales de M.P. Belaieff a Leipzig. 1902. 210 S.
- 61 Walker A.D. Redlich, Hans Ferdinand // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23035> (дата обращения 28.11.2022). Режим доступа: лицензионный.
- 62 Walsh S. Musorgsky and His Circle: A Russian Musical Adventure. New York: A.A. Knopf, 2013. 469 p.
- 63 Wellesz E. Die Originalfassung des "Boris Godunoff" // Musikblätter des Anbruch. 1925. № 3. März. S. 132–138.
- 64 Wolfurt K. Das Problem Mussorgskij – Rimskij-Korsakoff: Ein Vergleich zwischen dem Original-Klavierauszug von Mussorgskijs "Boris Godunoff" und Rimskij-Korsakoff Bearbeitung // Die Musik. 1925. № 7. April. S. 481–491.
- 65 Wolfurt K. Das Problem Mussorgskij // Die Musik. 1926. № 3. Dezember. S. 162–166.
- 66 Wolfurt K. Gesicht und Charakter einiger Opern von Mussorgsky und Rimsky-Korsakoff // Musikblätter des Anbruch. 1927. № 10. S. 411–415.
- 67 Wolfurt K., von. Mussorgskij. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1927. 382 S.

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:

к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

References:

- 1 Akulov E.A. *Tri Borisa. Sravnitel'nyi muzykal'no-dramaturgicheskii analiz partitur opery "Boris Godunov"* M. Musorgskogo, N. Rimskogo-Korsakova, D. Shostakovicha [The Three Borises. Comparative Musical and Dramaturgical Analysis of the Scores of the Opera *Boris Godunov* by M. Musorgsky, N. Rimsky-Korsakov, and D. Shostakovich]. Moscow, Mart Publ., 1997. 326 p. (In Russian)
- 2 Aleksandrova V.A. *Istoriya izucheniya naslediya M.P. Musorgskogo v avtorskikh versiyakh: konets XIX – pervaya tret' XX veka* [The History of Studying the Authorial Versions of Modest Musorgsky's Œuvre: The late 19th and First Third of the 20th Century]: Dis. for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.02, State Institute for Art Studies. Moscow, 2022. 270 + 570 p. (In Russian)
- 3 Antipov V. *Proizvedeniya Musorgskogo po avtografam i drugim pervoistochnikam: Annotirovannyi ukazatel'* [Musorgsky's Works on Autographs and Other Primary Sources: Annotated Index]. *Nasledie M.P. Musorgskogo: Sbornik materialov. K vypusku Polnogo akademicheskogo sobraniya sochinenii M.P. Musorgskogo v tridsati dvukh tomakh* [Modest Musorgsky's Heritage: Collection of Materials. Towards the Release of Critical Edition of Complete Collected Works by M.P. Musorgsky in 32 vols.], comp., ed. E. Levashev. Moscow, Muzyka Publ., 1989, pp. 63–144. (In Russian)
- 4 Bershadskaya T.S. N.A. Rimskii-Korsakov kak istolkovatel' garmonii M. Musorgskogo [N.A. Rimsky-Korsakov as an Interpreter of M. Musorgsky's Harmony]. *N.A. Rimskii-Korsakov. Cherty stilya: Sb. statei* [N.A. Rimsky-Korsakov. Traits of Style: Collection of Articles], comp. E.L. Aleksandrova. St. Petersburg, SPbGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova Publ., 1995, pp. 21–29. (In Russian)
- 5 Bobrik O.A. *Venskoe izdatel'stvo "Universal Edition" i muzykanty iz Sovetskoj Rossii: Istoriya sotrudnichestva v 1920–1930-e gody* [The Viennese Publishing House Universal Edition and Musicians from Soviet Russia: A History of Collaboration in 1920s–1930s]. St. Petersburg, Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova Publ., Izdatel'skii dom "Galina skripsit" Publ., 2011. 472 p. (In Russian)
- 6 Vasil'tsova M.A. Rimskii-Korsakov v rabote nad "Zhenit'boi" M.P. Musorgskogo [N.A. Rimsky-Korsakov Editing M.P. Musorgsky' *The Marriage* (Zhenitba)]. *Opera Musicologica*, 2013, no. 3 (17), pp. 44–65. (In Russian)
- 7 Vasil'tsova M.A. "Avtorskii stil'" N.A. Rimskogo-Korsakova v rabote nad "Dumkoi Parasi" M.P. Musorgskogo [The "Author's Style" of N.A. Rimsky-Korsakov – at Working under *Dumka of Parasia* by M.P. Musorgsky]. *Muzykovedenie*, 2014, no. 1, pp. 47–54. (In Russian)
- 8 Veprik A.M. *Tri orkestrvoye redaktsii "Borisa Godunova"* [Three Orchestral Editions of *Boris Godunov*]. *Sovetskaya muzyka*, 1959, no. 7, pp. 80–87. Available at: <https://mus.academy/articles/tri-orkestrvoye-redaktsii-borisa-godunova> (accessed 12.07.2023). (In Russian)
- 9 Goryachikh V.V. "Hovanshchina" M.P. Musorgskogo v redaktsii N.A. Rimskogo-Korsakova: materialy i dokumenty [M.P. Musorgsky's *Khovanshchina* in N.A. Rimsky-Korsakov's Edition: Materials and Documents]. *Iz fondov kabineta rukopisei Rossiiskogo instituta istorii iskusstv* [From the Funds of the Manuscripts Cabinet of the Russian Institute of Art History]. Issue 2. St. Petersburg, RIII Publ., 2003, pp. 224–235. (In Russian)
- 10 Gurevich V.V. *Orkestrvaya dramaturgiya "Hovanshchiny" v redaktsii N.A. Rimskogo-Korsakova* [Orchestral Dramaturgy of *Khovanshchina* in N.A. Rimsky-Korsakov's Edition]. *Voprosy opernoi dramaturgii: Sbornik statei* [Issues in Opera Dramaturgy: Collection of Articles], comp., ed. Yu.N. Tyulin. Moscow, Muzyka Publ., 1975, pp. 227–274. (In Russian)
- 11 Guseinova Z.M. *Pesnya "S nyanei"* M.P. Musorgskogo v "svobodnom muzykal'nom pereskaze" [Song *With Nurse* by M.P. Musorgsky in "Free Musical Retelling"]. *Iz fondov kabineta rukopisei Rossiiskogo instituta istorii iskusstv* [From the Funds of the Manuscripts Cabinet of the Russian Institute of Art History]. Issue 5. St. Petersburg, RIII Publ., 2010, pp. 51–58. (In Russian)
- 12 Levashev E.M., Teterina N.I. *V redaktsii Rimskogo-Korsakova... (opera "Boris Godunov")*. *Istoricheskii ocherk* [In Rimsky-Korsakov's Edition... (The Opera *Boris Godunov*). A Historical Essay]. *Muzykal'naya akademiya*, 1994, no. 2, pp. 64–74. Available at: <https://mus.academy/articles/v-redaktsii-rimskogo-korsakova> (accessed 12.07.2023). (In Russian)
- 13 Musorgskii M.P. *Pesni i plyaski smerti* [Songs and Dances of Death], ed. N.A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg, Moscow, W. Bessel & Co Publ., tsens. 1882. In 12 books. (In Russian)
- 14 Musorgskii M.P. *Boris Godunov: Opera v 4-kh deistv. s prologom. Syuzhet zaimstvovan iz dramaticheskoi khroniki A.S. Pushkina togo zhe nazvaniya s sokhraneniem bol'shinstva ego stikhov* [Boris Godunov. Opera in 4 acts with Prologue. The Plot Is Borrowed from A.S. Pushkin's Dramatic Chronicle of the Same Name, with Most of His Verses Retained], ed. after the composer's holographs, supplemented with unpublished tableaux, scenes, excerpts and variants Pavel Lamm. Piano-Vocal Score. Moscow, Muz. sektor Gos. izd-va Publ., London, Izd-vo Oksfordskogo universiteta Publ., 1927. 450 p. (In Russian)
- 15 Musorgskii M.P. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]. Vol. 5. Issue 4: *Romansy i pesni: dlya golosa i fortepiano* [Romances and Songs: For Voice and Piano], ed. Pavel Lamm. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., Vienna, Universal'noe izdatel'stvo Publ., 1929. 69 p. (In Russian)
- 16 Musorgskii M.P. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]. Vol. 5. Issue 9: *Pesni i plyaski smerti* [Songs and Dances of Death], ed. Pavel Lamm. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., Vienna, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1928. 39 p. (In Russian)
- 17 Musorgskii M.P. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage], comp. A.A. Orlova and M.S. Pekelis. Book 1: *Pis'ma, biograficheskie materialy i dokumenty* [Letters, Biographical Materials and Documents], comp., intr. article's author, notes A.A. Orlova. Moscow, Muzyka Publ., 1971. 400 p. (In Russian)
- 18 Nekrasova G.A. Rimskii-Korsakov – redaktor Musorgskogo [Rimsky-Korsakov – Musorgsky's Editor]. *N.A. Rimskii-Korsakov. Cherty stilya: Sb. statei* [N.A. Rimsky-Korsakov. Traits of Style: Collection of Articles], comp. E.L. Aleksandrova. St. Petersburg, SPbGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova Publ., 1995, pp. 201–209. (In Russian)
- 19 Pekelis M.S. *Podlinnyi Musorgskii* [Authentic Musorgsky]. *Muzyka i revolyutsiya*, 1928, no. 9, pp. 45–47. (In Russian)
- 20 Rakhmanova M.P. *Dialog: Musorgskii i Rimskii-Korsakov* [Dialogue: Musorgsky and Rimsky-Korsakov]. *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroi poloviny XIX veka: dialog s ehpokhoi* [Russian Art Culture of the Second Half of the 19th Century: A Dialog with the Epoch], ed. G. Yu. Sternin. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 247–280. (In Russian)
- 21 Rimskii-Korsakov A.N. N.A. Rimskii-Korsakov v kachestve redaktora "Borisa Godunova" Musorgskogo [Nikolay Rimsky-Korsakov as an Editor of Musorgsky's *Boris Godunov*]. Braudo E.M., Rimskii-Korsakov A.N. *"Boris Godunov" Musorgskogo* [Musorgsky's *Boris Godunov*]. Moscow, Leningrad, Kino-pechat' Publ., 1927, pp. 31–41. (In Russian)
- 22 Seibert A. Yu. *Danse macabre v zapadnoevropeiskoi muzyke XIX veka* [Danse macabre in Western European Music of the 19th Century]: Dis. for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.02, S.V. Rakhmaninov Rostov State Conservatory. Krasnoyarsk, 2022. 247 p. (In Russian)
- 23 Skuratovskii V.I. *N.A. Rimskii-Korsakov kak redaktor (istochnikovedcheskii rakurs issledovaniya)* [N.A. Rimsky-Korsakov as an Editor (A Source Study Perspective)], Graduate work, research advisor E.M. Levashev, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 1968. 105 p. (In Russian)
- 24 Skuratovskii V.I. "Prodolzhenie budet. N. R-K" ["To Be Continued. N. R.-K."]. *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki im. Gnesinykh*, 2015, no. 4 (15), pp. 34–43. (In Russian)

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:

к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

- 25 Stasov V.V. Modest Petrovich Musorgskii. Biograficheski ocherk [Modest Petrovich Musorgsky. A Biographical Essay]. *M.P. Musorgskii v vospominaniyakh sovremennikov* [M.P. Musorgsky in the Memoirs of Contemporaries], comp., text. ed., intr. article, notes E.M. Gordeeva. Moscow, Muzyka Publ., 1989, pp. 20–60. (In Russian)
- 26 Teterina N.I. Znachenie i rol' B.V. Asaf'eva v "vosstanovlenii podlinnogo Musorgskogo" [The Significance and Role of B.V. Asafyev in the 'Restoration of the Authentic Musorgsky']. *M.P. Musorgskii: Istoki. Istina. Iskustvo: Kollektivnoe issledovanie po materialam Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, posvyashchennoi 180-letiyu so dnya rozhdeniya M.P. Musorgskogo* [M.P. Musorgsky: Origins. Truth. Art: Collective Research on Materials of the International Scientific and Practical Conference, Dedicated to M.P. Musorgsky's 180th Anniversary]. Issue 2. Part 1, comp., ed. O.V. Kolganova, editor-in-chief I.V. Matsievsky. St. Petersburg, Velikie Luki, RIII Publ., 2019, pp. 33–54. (In Russian)
- 27 Teterina N.I. Pravo sobstvennosti na operu M.P. Musorgskogo "Boris Godunov": Oxford University Press protiv W. Bessel & Co (po arkhivnym materialam RGAL i publikatsiyam frantsuzskoi pressy) [Copyright for M.P. Musorgsky Opera *Boris Godunov*: Oxford University Press vs. W. Bessel & Co (On the Basis of Archival Materials from the Russian State Archive of Literature and Art and Publications of the French Print Media)]. *Rossiisko-britanskii kul'turny dialog: russkaya muzyka v Velikobritanii – britanskaya muzyka v Rossii: Sbornik po materialam Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 10–11 oktyabrya (Moskva, GI), 6–7 noyabrya (Velikobritaniya, Uclan) 2019 goda* [Russian-British Cultural Dialogue: Russian Music in Great Britain – British Music in Russia: Proceedings of the International Scholarly and Practical Conference, October 10–11 (Moscow, SIAS), November 06–07 (UK, Uclan) 2019], ed. E.A. Artamonova, G.U. Lukina, O.M. Tabachnikova. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya Publ., 2020, pp. 115–125. (In Russian)
- 28 Tynyanova E. "Pesni i plyaski smerti" M.P. Musorgskogo [Songs and Dances of Death by M.P. Musorgsky]. *Russkii romans: Opyt intonatsionnogo analiza: Sbornik statei* [Russian Romance: Experience of Intonation Analysis: Collection of Articles], ed. B.V. Asafyev. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1930, pp. 118–146. (In Russian)
- 29 Tyulin Yu.N. Ob opere "Boris Godunov" v redaktsiyakh Musorgskogo i Rimskogo-Korsakova [On the Opera *Boris Godunov* in the Editions of Musorgsky and Rimsky-Korsakov]. *Voprosy opernoi dramaturgii: Sbornik statei* [Issues in Opera Dramaturgy: Collection of Articles], comp., ed. Yu.N. Tyulin. Moscow, Muzyka Publ., 1975, pp. 195–227. (In Russian)
- 30 [Yastrebtsev V.V.] N.A. Rimskii-Korsakov. Vospominaniya V.V. Yastrebtseva: V 2 t. [N.A. Rimsky-Korsakov. Memoirs by V.V. Yastrebtsev: In 2 vols.], ed. A.V. Ossovsky. Vol. 1: 1886–1897. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1959. 526 p. (In Russian)
- 31 Abraham G. Calvocoressi, Michel-Dimitri. *Grove Music Online*. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04622> (accessed 20.09.2019). Access mode: licensed.
- 32 Abraham G. *Mussorgsky. Boris Godunov (Rimsky-Korsakov version)*. London, New York, Boosey and Hawkes, 1948. 31 p.
- 33 Calvocoressi M.D. 'Boris Godunov' as Moussorgsky Wrote It. I. The Facts of the Case. *The Musical Times*, 1928, vol. 69, no. 1022 (Apr. 01), pp. 318–320.
- 34 Calvocoressi M.D. 'Boris Godunov' as Moussorgsky Wrote It. II. The Initial Version. *The Musical Times*, 1928, vol. 69, no. 1023 (May 01), pp. 408–412.
- 35 Calvocoressi M.D. 'Boris Godunov' as Moussorgsky Wrote It. III. The Complete 'Boris Godunov'. *The Musical Times*, 1928, vol. 69, no. 1024 (Jun. 01), pp. 506–508.
- 36 Calvocoressi M.D. La révélation intégrale du Boris Godounov de Moussorgsky. *La Revue musicale*, 1928, no. 5, pp. 202–215.
- 37 Calvocoressi M.D. Le texte authentique des "Chants et Dances de la Mort" de Moussorgsky. *Musique*, 1929, no. 2 (15 Nov.), pp. 69–71.
- 38 Calvocoressi M.D. *Mussorgsky*. London, New York, Dent, 1946. 216 p. (Master Musicians).
- 39 *Catalogue of the Hans Ferdinand Redlich Collection of Musical Books and Scores: (Including Material on the Second Viennese School)*, [Cataloguing by Graham Roysd]. Lancaster, The University, 1976. 117 p.
- 40 Fink M. Danse Macabre and Its Interpretation in Vocal and Instrumental Music, in Literature, and Visual Arts. *Word Art + Gesture Art = Tone Art*, eds. H.-W. Heister, H. Polk, B. Rusam. Springer, Cham, 2023, pp. 543–552. https://doi.org/10.1007/978-3-031-20109-7_33.
- 41 Glebov I. Boris Godounov restauré. *La Revue Musicale*, 1928, no. 6, pp. 274–276.
- 42 Glebov I. Mussorgsky – Musicien Dramaturge, trad. du russe V. Parnac. *La Revue Musicale*, 1928, no. 6, pp. 216–243.
- 43 Glebov I. Der Ur- Boris in Leningrad. *Musikblätter des Anbruch*, 1928, no. 5, S. 176–178.
- 44 Gljeboff I. Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs. *Die Musik*, 1929, Heft 7, S. 561–575.
- 45 Gruber R. "Boris Godunow" in der Autorfassung. *Melos*, 1928, H. 4, S. 189–190.
- 46 Lamm P. Betrachtungen über den echten Mussorgsky. Musik in Sowjetrußland. *Musikblätter des Anbruch*, 1931, nos. 8–10, S. 201–204.
- 47 Moussorgsky M.P. *La Dafaite de Sennacherib. Choeur pour des voix mixtes (avec accompagnement d'orchestre)*. Reduction pour chant et piano. Leipzig, Belaieff, 1893. 19 p.
- 48 Moussorgsky M. *Romances et chansons: avec accompagnement de piano*; version française de J. Sergennois. Nouvelle édition. Leipzig, M.P. Belaieff, [1898]. 30 p.
- 49 Moussorgsky M. *Chants et danses de la Mort*, musique de M. Moussorgsky, paroles du comte A. Golenistchev-Koutouzov, rédigée par N. Rimsky-Korsakow. Nouvelle édition. St. Petersburg, Moscou, W. Bessel & Cie, Leipzig, Breitkopf & Härtel, cop. 1908. 33 p.
- 50 Moussorgsky M. *Chants et Danses de la mort: Quatre scenes dramatiques: Pour une voix avec accompagnement de piano (voix elevee)*, poesies du Comte A. Golenistchev-Koutouzov, traduction française de M.D. Calvocoressi, traductione italiana di Mary Tibaldi Chiesa, revue par N. Rimsky-Korsakov. Paris, W. Bessel & Co, cop. 1911. 29 p.
- 51 Moussorgsky M.P. Songs and Lyric Scenes with Pianoforte Accompaniment, new revised edition by N.A. Rimsky-Korsakov, English versions by Rosa Newmarch. Leipzig, Breitkopf & Härtel, St. Petersburg, Moscou, W. Bessel & Cie, cop. 1911. 29 p.
- 52 Moussorgsky M. 12 Lieder für eine Singstimme und Klavier, revision und deutsche Textübersetzung von Hans Schmidt. Leipzig, Peters, 1912. 59 S.
- 53 Moussorgsky M. *Zwei Klavierstücke*. 1. Ein Kinderscherz. 2. Intermezzo. Leipzig, Belaieff, Leipzig, Jürgenson, [s.d.]. 7 S., 5 S.
- 54 Redlich H.F. Moussorgsky redivivus. *Musikblätter des Anbruch*, 1929, no. 2, S. 70–78.
- 55 Redlich H.F. Das Problem des Stilwandels in Monteverdis Madrigalwerk. PhD diss. U. of Frankfurt, 1931.
- 56 Riesemann O., von. Die Oper in Russland: Die neurussische Schule. *Die Musik*, 1906–1907, Heft 14, S. 85–99.
- 57 Riesemann O., von. Eine "neue" Oper von Mussorgskij. *Die Musik*, 1924, Heft 7 (April), S. 461–476.
- 58 Riesemann O., von. Mussorgskis Liedersammlung "Jahre der Jugend". *Der Auftakt*, 1925, Heft 3, S. 71–76.
- 59 Riesemann O., von. *Monografien zur russischen Musik*. Bd. 2: *Modest Petrowitsch Mussorgski*. Munchen, Drei Masken Verlag, 1926. 525 S.
- 60 *Verzeichniss des Musikalien-Verlags von M.P. Belaieff in Leipzig = Catalogue des publications musicales de M.P. Belaieff a Leipzig*. 1902. 210 S.

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского:
к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

- 61 Walker A.D. Redlich, Hans Ferdinand). *Grove Music Online*. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23035> (accessed 28.11.2022). Access mode: licensed.
- 62 Walsh S. *Musorgsky and His Circle: A Russian Musical Adventure*. New York, A.A. Knopf, 2013. 469 p.
- 63 Wellesz E. Die Originalfassung des "Boris Godunoff". *Musikblätter des Anbruch*, 1925, no. 3 (März), S. 132-138.
- 64 Wolfurt K. Das Problem Mussorgskij – Rimskij-Korsakoff: Ein Vergleich zwischen dem Original-Klavierauszug von Mussorgskijs "Boris Godunoff" und Rimskij-Korssakoff Bearbeitung. *Die Musik*, 1925, no. 7 (April), S. 481-491.
- 65 Wolfurt K. Das Problem Mussorgskij. *Die Musik*, 1926, no. 3 (Dezember), S. 162-166.
- 66 Wolfurt K. Gesicht und Charakter einiger Opern von Mussorgsky und Rimsky-Korsakoff. *Musikblätter des Anbruch*, 1927, no. 10, S. 411-415.
- 67 Wolfurt K., von. *Mussorgskij*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1927. 382 S.

УДК 793.3
ББК 85.32

Васенина Екатерина Викторовна

Доцент, Ивановский государственный университет, 153025, Россия, Иваново, ул. Ермака, 39; аспирант, Московский государственный институт культуры, 141406, Россия, Московская область, Химки, ул. Библиотечная, 7

ORCID ID: 0000-0003-0385-2930

ResearcherID: KEJ-3702-2024

ejikkat@gmail.com

Ключевые слова: «Русский балет» С.П. Дягилева, Леонид Мясин, Игорь Стравинский, Благовещение, российский современный танец, современная музыка

Васенина Екатерина Викторовна

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко- культурного диалога



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-378-403

Для цит.: *Васенина Е.В.* «Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога // *Художественная культура*. 2024. № 2. С. 378–403. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-378-403>.

For cit.: *Vasenina E.V. Liturgy* by Leonide Massine and *Liturgy* by Olga Tsvetkova: In Search of Historical and Cultural Dialogue. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 378–403. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-378-403>. (In Russian)

Vasenina Ekaterina V.

Associate Professor, Ivanovo State University, 39 Ermaka Str., Ivanovo, 153025, Russia; PhD Student, Moscow State Institute of Culture, 7 Bibliotchanaya Str., Khimki, Moscow Region, 141406, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0385-2930
ResearcherID: KEJ-3702-2024
ejikkat@gmail.com

Keywords: S.P. Diaghilev's Ballets Russes, Leonide Massine, Igor Stravinsky, Annunciation, Russian contemporary dance, contemporary music

Vasenina Ekaterina V.

Liturgy by Leonide Massine and *Liturgy* by Olga Tsvetkova:
In Search of Historical and Cultural Dialogue

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

Аннотация. Статья посвящена исследованию причины историко-культурной связи не поставленного Леонидом Мясиним балета «Литургия» (задуманного им совместно с Сергеем Дягилевым) с постановкой балета «Литургия», показанного в 2023 году в Москве в концертном зале «Зарядье». Создатели нового балета «Литургия», хореограф Ольга Цветкова и композитор Сергей Ахунув, прямо указывают на «Литургию» Мясина как на источник вдохновения и говорят о личной необходимости размышлять о божественном начале в искусстве и выстраивать художественную рецепцию с проектом «Русского балета». В статье приводится ряд источников, зафиксировавших долгий, растянувшийся на три года постановочный процесс «Литургии» начала XX века (1914–1916), а также источники, характеризующие творческий почерк Леонида Мясина, его склонность к религиозной тематике. Вопросы сакрального волнуют и Ольгу Цветкову, российского современного хореографа. Причина ее заинтересованности в материале «Литургии», на наш взгляд, связана с попыткой понимания источников вдохновения и этической саморегуляции в процессе работы с религиозными темами в художественной культуре.

Abstract. The article is devoted to studying the reasons for the historical and cultural connection between Leonide Massine's unstaged ballet *Liturgy*, which was conceived by him together with Sergei Diaghilev, and the production of the *Liturgy* ballet shown in 2023 at the Zaryadye concert hall in Moscow. The creators of the new *Liturgy* ballet, choreographer Olga Tsvetkova and composer Sergei Akhunov, directly point to Massine's *Liturgy* as a source of inspiration and highlight the personal need to reflect on the divine principle in art. The article cites a number of sources documenting the three-year long staging process of *Liturgy* at the beginning of the 20th century (1914–1916), as well as the sources characterizing Leonid Massine's creative style and the penchant for religious themes in his record of accomplishment as a choreographer. The issues of the sacred also concern Olga Tsvetkova, a contemporary Russian choreographer. The reason for her interest in the material of *Liturgy* may be connected with an attempt to understand the sources of inspiration and ethical self-regulation in the process of working with religious themes of artistic culture and establish the artistic reception with the Ballets Russes project.

Введение

В конце 2023 года в московском концертном зале «Зарядье» состоялась премьера танцевального спектакля «Литургия», поставленного хореографом Ольгой Цветковой на музыку современного композитора Сергея Ахунова. Постановка стала чествованием достижений и намерений «Русского балета» Сергея Дягилева, творческим размышлением о них, доказательством историко-культурных связей русского современного балета начала XX века и российского современного танца XXI века, а также действенным восполнением пробела: «Литургия» должна была стать первой постановкой Леонида Мясина (1896–1979) в труппе «Русского балета» Сергея Дягилева, но в 1914–1916 годах (столько шла подготовка во время Первой мировой войны) спектакль так и не был реализован. Музыка должен был написать Игорь Стравинский. Постановка не состоялась, остались эскизы костюмов работы Натальи Гончаровой, переписка создателей и дневниковые записи. Постановка 2023 года стала попыткой историко-культурного диалога команды авторов «Литургии» нашего времени с создателями невыпущенного балета «Литургия» 1914–1916 годов.

Предметом исследования является постановка балета «Литургия» 2023 года и повлиявший на его создание художественный пласт литературных и графических источников балета «Литургия» 1914–1916 годов. Научная новизна работы заключается в том, что до Сергея Ахунова и Ольги Цветковой никто не пытался «воспроизводить», вдохновляться и прямо цитировать хореографию и замыслы Леонида Мясина в связи с «Литургией», и нам предстоит оценить творческую состоятельность их результата. Целью статьи является необходимая первоначальная реконструкция событий 1914–1916 годов по подготовке «Литургии» Леонида Мясина, напрямую связанная с тем художественным материалом, который предложили зрителю создатели «Литургии» 2023 года Ольга Цветкова и Сергей Ахунов. Анализируется спектакль «Литургия», показанный в концертном зале «Зарядье», в связи с художественной рецепцией замысла.

Научно-исследовательский корпус текстов, посвященный «Русскому балету», очень велик, однако о «Литургии» по причине ее несуществленности написано сравнительно немного. Наследие «Русского балета» не было задокументировано на киноленту по воле

С.П. Дягилева, хотя это технически уже было возможно, в связи с этим большое значение приобретают рецензии на показы, которые в случае с «Литургией» отсутствуют. В данной работе прямо или косвенно рассматриваются преимущественно исследования «Русского балета», и в частности творчества Леонида Мясина, Е.Я. Суриц, В.П. Варунца, И.Ф. Стравинского, Л.Ф. Мясина, Ж.-П. Пастори, Б. Свенсон, а также публикации Г.Ю. Серовой, посвященные древнерусскому искусству и творчеству Н. Гончаровой, и труды О.С. Поповой по истории византийского искусства. Поскольку постановка Мясина не была осуществлена, основой для ее реконструкции являются дневниковые записи хореографа и переписка создателей. Постановка Ольги Цветковой осуществлена недавно, посвященных ей текстов практически нет, основой исследования является сама премьера и связанные с ней видеоматериалы.

«Литургия» Леонида Мясина: в поисках единения

В конце 1914 года Дягилев пишет Стравинскому: «Приехать надо вот зачем: планы наши с Мештровичем⁽¹⁾ делают быстрые шаги. Это человек застенчивый, болезненно самолюбивый, подозрительный, гениальный исполнитель, но посредственность. Работаем мы с ним и с Мясиним, и я благословить хочу, чтоб Мясин поставил эту вещь.

Сюжет подробно рассказывать не стану — скажу только, что зрелище святое, экстагическая обедня, 6–7 коротких картин. Эпоха по жанру около Византии; конечно, у Мештровича выйдет по-своему. Музыка — ряд хоров а сарелла — чисто религиозных, может быть, вдохновленных грегорианскими темами» [19, с. 296].

Г.Ю. Серова указывает: «Балет „Литургия“ задуман в годы широкого признания древнерусского и византийского искусства». При этом для Дягилева «древность должна была предстать ярко и экстравагантно, наподобие футуристических зрелищ» [17, с. 204]. Либретто балета-мистерии «Литургия» было задумано Дягилевым как череда эпизодов из Евангелия. Первой сценой должно было стать Благове-

(1) Мештрович Иван (1883–1962) — хорватский скульптор и архитектор, участник выставок «Венских сецессионов», в 1942 году эмигрировал из Югославии, с 1947 года проживал в США.

шение Архангела Гавриила Марии о рождении Христа. Музыкальная партитура включала пение, тишину с музыкальными антрактами, партитуру Стравинского и футуристический шумовой оркестр. Хореография была вдохновлена смесью влияний: византийской иконографией, средневековым искусством и эстетикой обезличивания, при которой угловатые движения предполагали как механизацию, так и ритуализированное движение. Исследователь Б. Свенсон (B. Swanson, 2022) отмечает: «Среди футуристических экспериментов Дягилева военного времени балет „Литургия“ выделяется как неожиданный и значительный в своем исследовании ритуала и понятия священного» [28, p. 373].

Идея постановки возникла у Дягилева в 1914 году, когда он начинает готовить к постановочной работе Леонида Мясина, успешно дебютировавшего в его антрепризе молодого танцовщика. В переписке со Стравинским в этот период обсуждается музыкальное сопровождение балета: русские духовные песнопения, Дж.Б. Перголези и И.С. Бах, опусы итальянских футуристов, а также танец без музыки под ритм шагов танцовщиков. В увлечении ритмизованными действиями на сцене сыграла свою роль и мода на эвритмию в Европе в начале XX века. В человеке скрываются, как считал разработчик эвритмии Рудольф Штайнер, великие тайны космического бытия, отсвет которых лежит на его земной жизни: «Превращение понимания человека в чеканку звука и жеста — вот основа сценического искусства» [21, с. 59].

Стравинский выказывает настороженность в отношении «Литургии». Он не одобряет замысел «о перенесении церковной службы на театральные подмостки» [12, с. 102]. К тому же Дягилев не собирается ему платить за «Литургию» отдельно, только заодно со «Свадебкой». В этот период он общается с теоретиком футуризма Ф.Т. Маринетти (1876–1944) и другими создателями так называемых футуристических музыкальных инструментов, в использовании которых в «Литургии» Дягилев был заинтересован.

«Действие надо поддерживать... звуками... гармоническим наполнением уха. Источник наполнения должен быть непонятен, переливы гармонических соединений должны быть незаметны... Ритм абсолютно никакого не имеет значения... не должно быть слышно начало и конец звука. Предполагающиеся инструменты — колокола с густо

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога

обязанными языками, зола арфа, гусли, сирены, волчки и прочее. <...> Маринетти предлагает собраться хоть на день в Милане, чтобы переговорить с заправками из оркестра и детально обследовать все их инструменты» [19, с. 314].

Маринетти не пренебрегал перепрофилированием традиционных религиозных концепций в футуристических целях. В манифесте о скорости 1916 года он соотнес скорость с молитвой и понятием божественного, прославляя скорость как трансцендентную силу, которая синтезирует движение и энергию в их самой чистой непосредственной форме: «Если молитва означает общение с божественным, то бег на высокой скорости — это молитва» [9, с. 169]. Эта риторика заменила старое новым и в равной степени использовала традиционные религиозные концепции, чтобы придать метафизическое измерение новым научным теориям.

Скорее всего, это также стало одной из причин отказа Стравинского писать музыку: футуристы и их инструменты вызывали у композитора много вопросов: «Футуристы были нелепы, но симпатичны... Сам Маринетти был балалайкой-болтуном...» [20, с. 285].

Дягилев заказывает партитуры древних православных песнопений в Киеве, но не получает их из-за нарушенных почтовых связей во время Первой мировой войны. Транспозицию старинного знаменного (крюкового) распева для будущей «Литургии» частично осуществил регент женева православного собора, хормейстер Василий Кибальчич, сын русского революционера. В зависимости от требований действия хор, в замысле, либо выдвигался на середину сцены, либо покидал ее, либо располагался «ступенями» по бокам у передних кулис. Однако предоставленного Кибальчичем музыкального материала было недостаточно.

Стравинский пишет матери, А.К. Стравинской, в феврале 1916 года из Моржа: «Мусечка моя, пожалуйста, елико возможно скорее (у Юргенсона найдешь), народные песни кавказских народов, записанные фонографом. Иных не бери. Имей в виду, что у меня имеется первый фонографированный выпуск „Великорусских песен в народной гармонизации“. Нет ли еще других выпусков?» [19, с. 360].

Таким образом, и Дягилеву, и Стравинскому для работы был нужен оригинальный, подлинный материал народной музыки. Не получив ее, балет они не осуществляют.

Сотрудничество с Мештровичем не складывается. В художественном решении Мясину с 1915 года помогает вызванная из России Наталия Гончарова, уже создавшая серию живописных изображений ангелов и евангелистов. Гончарова обращается к иконографическому канону фресок, мозаик. Вместо традиционных для балета легких тканей применяет «жесткие конструкции, которые должны придать фигурам танцовщиков плоскостность, ограничить движения, заменив их чередованием позиций» [7, с. 122]. В эскизах Гончарова подчеркивает излом кисти и угловатость движений вывернутых рук Христа в сцене Воскресения, и Мясин это приветствует — это помогает ему в создании хореографии.

Исследователь византийского искусства О.С. Попова в монографии «Проблемы византийского искусства» (2006) пишет о том, что в рамках этой эстетики было важно придать образу наибольшую одухотворенность: «Стержнем стиля стала спиритуализация классических по своей природе форм. Можно сказать, что это был основной путь византийской живописи. <...> Телесная пластика приобретает абстрактную гладкость и обобщенность. Ценится экономия средств, их лапидарность, геометрическая ясность линий» [14, с. 203].

В окончательных эскизах спектакля для воплощения этих идей Гончарова обращается к технике коллажа, передающей эффект средневековой мозаики. Впоследствии Гончарова превращает свои эскизы костюмов в альбом из 14 работ, выполненных в технике трафаретной печати⁽²⁾.

Для постановки предусмотрен съемный пол, изготовленный из гулкового дерева, его должны настелить на высоте 20 сантиметров от сцены, чтобы шаги танцовщиков отдавались эхом. Декорации семи эпизодов, очерчивающих жизнь Христа, должны напоминать своды храма с иконостасом, внушительными изображениями Спаса и Богородицы по обе стороны Царских врат, двустворчатых дверей в иконостасе, в которые могут входить только священники во время богослужения [26, р. 70]. Однако стоимость декораций, по словам Гончаровой, слишком велика для «Русского балета», смета приближается

(2) Часть эскизов Н. Гончаровой к балету «Литургия» переданы А.К. Ларионовой-Томилиной и находятся в Государственной Третьяковской галерее.

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

к четырем миллионам швейцарских франков. Дягилев откладывает спектакль еще и потому, что поглощен воссозданием группы, разбросанной по разным странам в этот период, и не в состоянии уделять Мясину столько внимания, сколько требует его первая хореографическая постановка.

В начале 1916 года Мясин писал своему учителю А.П. Большакову из Бостона в Москву: «Я делаю огромный балет... движение-действие без музыки — всего шесть картин, из которых состоит балет. Музыка — хоры, и она начинается только тогда, когда опускается занавес сцены, и кончается, когда он поднимается» [2].

Исследователь творчества «Русского балета» Дягилева Е.Я. Суриц указывала на то, что Мясин охотно обращался к религиозной тематике: «Первый балет „Литургия“ не был поставлен, но за ним последовали *Nobilissima Visione* („Благородное видение“, 1938), *Laudes Evangelii* („Евангельские гимны“, 1952), „Воскресение и жизнь“ (1954). Мясин еще в ранней молодости, впервые увидев в Италии византийские фрески и произведения мастеров раннего Ренессанса, ощутил их общность с древнерусской живописью, и в его сознании как бы идентифицировалось виденное некогда в детстве в Саввино-Сторожевском монастыре в Звенигороде и открывшееся во Флоренции и Равенне» [22, с. 11]. Когда Мясин и Дягилев оказываются в галерее Уффици перед «Благовещением» Симоне Мартини, на Мясина нисходит откровение: «Все, что я видел до того во Флоренции, словно достигло высшей точки в этой картине. Казалось, мне предлагают ключ в незнакомый мир, приглашают пройти по дороге, по которой я буду идти до конца. „Да, — обратился я к Дягилеву, — я думаю, что смогу создать балет. И не один, а сотню, я обещаю вам“» [11, с. 61]. «Что касается эскизов костюмов, то Гончарова подчеркнула в них такие существенные византийские черты, как излом кисти и угловатость движений вывернутых рук Христа в сцене „Воскресения“, и это давало тот эффект, которого я добивался» [11, с. 63], — отмечает Мясин. С балериной Лидией Соколовой он отрабатывает вступительную сцену Благовещения: сам танцует архангела Гавриила, Соколова танцует Марию. Образцом для него служит «Мадонна» Чимабуэ: угловатые движения и напряженные жесты раскрытой ладони.

В сольных танцах Мясин детально разработывал индивидуальный жест, движение кисти, локтя, вплоть до движения каждого пальца.

«Кисти рук, скрещенные над головой, руки, скрещенные на груди, — много port de bras в групповых танцах. Одна группа могла пробежать, производя движения руками, затем трое или четверо танцовщиков следовали за ними и образовывали другую группу, а все вместе складывалось в общее построение. Строить группы на сцене, создавать из них рисунок было для него почти навязчивой идеей» [22, с. 14], — вспоминала балерина Александра Данилова.

Хореографические сцены о жизни Спасителя начинаются с Благовещения, картины отделены друг от друга вокальными номерами. Для картины «Вознесения» Мясин выстраивает две группы ангелов, у которых руки обращены вверх и скрещены. Это создавало иллюзию крыльев, поднимающихся в небеса. Мясин, по всей видимости, был готов размышлять на религиозные темы в пространстве сцены, осознавая, что в христианской традиции авторы не воспринимают реальность танца как аксиологически нейтральную. Использование танца в христианской парадигме неизменно становится социально, морально, религиозно значимым поступком. Все содержательно-структурные аспекты танца так или иначе связаны с проблемой «преобразования человеческого тела» [3, с. 10] и с ответом на вопрос: к чему направлено это преобразование, с помощью чего оно достигается? Древнегреческое слово «хорос» обозначает собрание поющих и пляшущих, хороводную пляску с пением. В хорос одно не отделено от другого. Исследователи отмечают, что в работе над «Литургией» особое внимание уделяется «пограничному положению между священным, религиозным и светским» [25, р. 19]. Эту лиминальность, пограничность «Литургии» стоит выделить как основную характеристику постановки.

Эскизы костюмов содержат много предложений художницы по позировкам тел, они словно «советуют» хореографу и предлагают характер движений, обусловленный в том числе жесткостью костюмов. В большинстве рисунков к «Литургии» Гончарова изображает размашистые движения ног. В эскизе апостол Андрей появляется с ногой, выставленной далеко вперед, а вторая нога согнута и ослаблена, что создает впечатление угловатости и неустойчивости. Вес при этом не перенесен на переднюю ногу, что дестабилизирует фигуру и оставляет ее «в подвешенном состоянии». Другие апостолы также изображены в динамических и неустойчивых позах. Эта инициати-

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

ва, а также произвольное размещение важных фигур иконостаса на сцене не были приняты ни Мясиним, ни богословами. В публичном диспуте, который пришлось держать Гончаровой, она пытается защитить свое право быть художником, размышляющим на религиозные темы: «Религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, были всегда самым величественным, самым совершенным проявлением деятельности человека... Художник твердо знал, что он изображает и зачем он изображает: благодаря этому мысль его была ясна и определена, для нее оставалось только подыскать столь же ясную и определенную форму» [цит. по: 8, с. 4]. Г.Ю. Серова отмечает, что созданные Гончаровой эскизы костюмов напоминали «православные богослужебные одеяния XV–XVII веков, которые в избытке были представлены на выставке древнерусского искусства 1913 года» [17, с. 195] в Москве и затем опубликованы в каталоге. Танцовщики в этих костюмах могли совершать «только крупные простые движения в одной плоскости». Исследовательница указывает, что живопись Гончаровой отличает «монументальное обобщенное „архитектурное“ видение композиции», а «образ шествия, единого ритма шагов очерпнуты из мозаик базилики Сант Аполлинаре Нуово». «Мозаичные фризы равеннской базилики с множеством евангельских композиций и шествиями святых как будто сами предлагали построение хореографических миниатюр» [18, с. 288–289].

Со ссылкой на И.В. Шуманову Г.Ю. Серова пишет о том, что Гончарова пришла к идее конструктивистских по своей сути костюмов раньше, чем П. Пикассо в балете «Парад», снискавшем славу первого конструктивистского балета, а древнерусское искусство подсказало ей конструктивистскую идею формы костюмов и движения в них [17, с. 197]. Но обстоятельства сложились так, что намерения создателей «Литургии» 1914–1916 годов опередили свое время, а все авторы балета видели свою художественную и этическую задачу неодинаково. «Литургия» не была первой попыткой в 1910-х годах инсценировать в балете библейский сюжет. При участии Льва Бакста, Клода Дебюсси и Габриэля Астриюка в 1911 году был создан пятичасовой монобалет-мистерия «Мучения Святого Себастьяна» с Идой Рубинштейн в главной роли, но спектакль признали неудачным. Марсель Пруст писал композитору Рейнальдо Ану: «Считаю пьесу очень скучной, а музыку приятной, но поверхностной» [27, р. 134].

Мясин указывает, что в постановке «Евангельские гимны» 1952 года, которая стала самой реализованной попыткой хореографа вернуться к теме «Литургии» 1916 года, его волновала «атмосфера преддвотговского периода», он использовал в хореографии «позы византийской мозаики и примитивных школ Лукки и Пизы» [11, с. 255]. Для него было важно не подражать мираклям Средневековья, но попробовать облечь библейскую историю в новую форму театрального представления.

Суриц пишет в монографии о Мясине в главе «Балеты на темы Евангелия», что премьера «Евангельских гимнов» состоялась в сентябре 1952 года в церкви Сан-Доменико города Перуджи, то есть литургические таинства были инсценированы не в театральном, как планировал Дягилев, а в храмовом пространстве. В спектакле были сцены Елеонской горы, Крестного пути, эпизоды казни, снятия с креста, Вознесения. «Зрители, включая присутствующих священников и монахов, восприняли представление как выражение самых возвышенных религиозных чувств, сравнивали с исполнением великих античных трагедий и средневековых мистерий» [23, с. 215]. Этот спектакль шел не один сезон с большим успехом, показы проходили чаще в соборах и церквях. В 1961 году на основе мясинского спектакля был создан телевизионный фильм, который демонстрировался на протяжении ряда лет во время Пасхальной недели в странах Европы. О спектакле 1961 года пресса писала, что «от хореографии Мясина, напоминающей серию религиозных картин, оживающих и как бы сходящих с витража, захватывает дух, а музыка, основанная на старинных песнопениях, сурова и возвышенна» [цит. по: 23, с. 217].

«Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурных связей

В факте постановки «Литургии» Ольги Цветковой и Сергея Ахунова интересен диалог с историей — что из наследия «Русских сезонов» будит фантазию, побуждает к новому творческому действию. «Литургия»-2023 интересна именно как акт переосмысления. Ольга Цветкова ссылается на Георгия Гурджиева и его балет «Битва магов». Ее интересуют практики сосуществования коллектива как единого тела.

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

«Балет-оммаж», «балет-спекуляция» — так говорила Цветкова на встрече со зрителями на предпоказе в ГЭС-2 в начале декабря 2023 года. Бережное отношение к материалу позволяет отнести произведение Цветковой и Ахунова скорее к жанру чествования: авторы использовали микроцитаты в позировках и музыкальном материале из «Истории солдата» (1918), «Послеполуденного отдыха фавна» (1912), «Весны священной» (1913).

В 2021 году Цветкова уже обращалась к наследию «Русского балета»: она поставила «Весну священную» в Центральном выставочном зале «Манеж». «Весна...» Цветковой была постиндустриально мрачной, но, как и у Стравинского и В.Ф. Нижинского, исступленно-ритуальной: «Массовый ритуал, стремящийся с помощью единого ритма подключить подсознание как перформеров, так и зрителей к эгрегору предыдущих поколений. Ритм и ритуал становятся здесь единой стихией, что призывает древних духов в общий танец воскрешения» [24].

Центральной идеей для Ахунова стала идея красоты, восхождения к горнему, небесному. Его музыка — попытка прикоснуться к этой совершенной, непостижимой красоте.

В хореографии Цветковой, по мнению исследователей, много вертикали — высоких поддержек, направленности движений вверх. Хореографические построения первой части вполне можно называть «живыми картинками», перемены статичных ансамблевых позировок словно создают большие, во всю сцену «открытки», которые перед нами перебирает хореограф. Есть также символические позы, почерпнутые из эскизов Гончаровой (например, поднятые вверх руки со скрещенными кистями, имитирующие крылья серафимов). Ольга Цветкова назвала свой метод работы над «Литургией» «метафизическим вальсированием». «Идеально, чтобы каждый танцовщик стал проводником музыки через свою внешнюю оболочку» [1, б/н], — говорила Цветкова в ГЭС-2 после предпоказа.

Для Цветковой был важен художественный контекст эпохи: в спектакле можно обнаружить приемы и цитаты, отсылающие к работам Нижинского, Мясина, Гурджиева: «В „Литургии“ я чувствую себя не столько хореографом, сколько трансцендентальной швеей, которая плетет ковер из разных нитей и лоскутков. На протяжении спектакля ковер выцветает, остается прозрачный рисунок. Возникает чистая

вертикаль, момент единения с Богом. Обнаженное чувство красоты и восхождение духа...» [1, б/н].

«У „Литургии“ Цветковой простой, четкий механизм. Два визуально разных „мира“: природно-языческий и упорядоченно-христианский, — полагает Т.Ю. Боева. — Но если в „Весне“ все завершалось таким же бурлящим языческим ритуалом жертвы, то в „Литургии“ Цветковой меняется не только вид мира, но и целиком культурный регистр» [5].

У каждого танцовщика есть съемные черные крылья — эффект полета ткани помогает заполнить вытянутую сцену зала «Зарядье». Нижние костюмы, обтягивающие комбинезоны, напоминающие вторую кожу, представляют собой синтез современных футуристических форм с русско-византийской архаикой, византийскими мозаиками VI века, древнерусскими орнаментами XVII века, богослужебными одеяниями XV–XVII веков. В первоначальных планах была идея закрепить небольшие крылья на щиколотках танцовщиков, но, возможно из-за сходства с талариями Гермеса, от этого отказались, как и от идеи подшить черные крылья изнутри золотой и красной с золотым тканью. Верхний черный костюм с крыльями символизирует духовную часть личности человека, его полетные состояния, но также и его теневую сторону. Внутренний обтягивающий костюм возвращает к реальному размеру человека, показывает обнаженность перед миром страстей. Тело как храм души — вот что демонстрирует нам замысел нижнего и верхнего костюмов.

Автор костюмов Сергей Илларионов окончил факультет сценографии и театральной технологии Российского государственного института сценических искусств в 2009 году, он автор костюмов и декораций более чем к шестидесяти спектаклям в драматических и музыкальных театрах в России и по всему миру. В 2015 году окончил магистратуру Академии русского балета им. А.Я. Вагановой по программе «Научно-творческая лаборатория композиции современных форм танца». В интервью Майе Поповой он говорил: «В свои проекты меня зовут люди смелые, готовые увидеть нечто неожиданное, нетипичное. <...> Мне всегда интересно, как статичное может стать живым, подвижным, активным» [13]. Для «Литургии» Ларионов создал два комплекта костюмов: обтягивающие светлые в розовых крупных пятнах, похожие на фрагменты реставрируемой мозаики, а также на

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога

костюм Нижинского в «Послеполуденном отдыхе фавна», и черные плащи от шеи в пол со штырями в рукава перекладинами, близкие костюму танцовщицы Лои Фуллер в номерах «Бабочка» и «Танец огня».

Сергей Ахунов — выпускник оркестрового факультета Киевской консерватории. Предпочитает эстетику минимализма, интересуется музыкой добаховской эпохи, греческими ладами и числовыми теориями строения интервалов. И Ахунов, и Цветкова, говоря о намерениях, цитируют множество исторических источников, их связь с историографией очень сильна. Они словно хотят «вспомнить» — это сложностетическая смесь *memory studies* и реэнектмента, в данном случае воспроизведения замысла художественной работы.

«Здесь были неуместны классические оппозиции „добро и зло“, „жизнь и смерть“, атональная и тональная музыка. Это восхождение из одной точки к другой. И надо было выстроить драматургию так, чтобы было не скучно. И тогда я подумал о принципе строчного многоголосья XVI века, которое строится линейно. Один глас ведет свою партию и следующий начинает с ним сочетаться в своей самостоятельной партии. В Третьяковке есть икона, которая выглядит как строчное пение — „Благословенно воинство Небесного царя“ в память о Казанском походе Ивана Грозного 1552 года, ее образ поддержал меня в работе. Принцип строчного многоголосья удалось сочетать с европейским контрапунктом, получился невероятный звуковой эффект. Ввел хор, проявилась трехчастная структура. Последняя часть, приношение, заканчивается у высоких струнных» [1, б/н]. Музыкальную часть постановки реализовали вокальный ансамбль «Интрада» (руководитель Е. Антоненко) и *OpensoundOrchestra* (дирижер С. Малышев). Концертный зал «Зарядье Холл» взялся реализовать этот проект; Иван Рудин, с 2022 года генеральный директор «Зарядья», помог в осуществлении дорогостоящего и энергоемкого проекта.

Ольга Цветкова — одно из самых интересных имен российского современного танца 2000–2020-х. В разных работах исследует важную для нее метатему: как, находясь в парадигме коллективной силы, силы целого движения, оставаться способным на собственное соло.

Уроженка Екатеринбурга, Цветкова с 1996 по 2002 год изучала современный танец в Екатеринбургском центре современного искусства Льва Шульмана. В это же время принимала участие в постановках московского театра танца «Кинетик» Александра Пепеляева «Нарушители

беспорядков», Zaketou, «Амальгама»; спектаклях челябинского хореографа Ольги Пона «Игры», «Был мальчик», голландского хореографа Анук ван Дайк Exit. В 2002 году присоединилась к проекту «Кинетик» Александра Пепеляева. С 2004 года Цветкова много работает как видеохудожник в танцевальных спектаклях. В 2005-м оканчивает Московский педагогический университет как психолог, в 2009-м переезжает в Амстердам, чтобы продолжить обучение на отделении современной хореографии в School for New Dance Development (SNDO Amsterdam). В 2012 году вошла в художественную группу Recollective и год работала над переводом концепций изобразительного искусства, кинематографических механизмов и литературных техник в танцевальное поле. В 2013 году Цветкова возвращается в Россию и ставит «Моменты» в Центре имени Мейерхольда. «В спектакле был драматург, но не звучало ни одного слова, был композитор, но звучал только сигнал колокольчика, был хореограф, но не было ни одного закрепленного движения. Создатели работали со временем и зрительским восприятием» [10, с. 33].

В 2016–2017 годах она — резидент роттердамского Dansateliers (Rotterdam), в 2017 получает диплом магистра по режиссуре в Амстердаме (DAS Theatre) и становится стипендиатом венской программы DANCEWEB Scholarship. С 2018 по 2022 год работала куратором программы современного танца в доме культуры «ГЭС-2». В 2019 году вместе с композитором Антоном Светличным выпустила современный балет «Крик о тишине. Дао Дэ Цзин» в московском клубе Mutabor и спектакль Human after all для шведской танцевальной компании Norrdans. В 2021 году вместе с Теодором Курентзисом поставила современный балет «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси в петербургском Доме Радио и работала в 2021–2022 годах как представитель от России в европейской танцевальной сети Aerowaves. В 2023 году создала в Петербурге Академию нового танца.

Судя по работам, начиная с «Моментов» Цветкову волнует сакральность танца в разных аспектах. Об этом же она говорит в своих публичных выступлениях. Замысел балета Г. Гурджиева и Ф.А. Гартмана (1924), очевидно, вдохновляет ее на собственные размышления о приобщении человека к величию мироздания и о границах человеческого через двигательные практики. Так, в балете 2022 года «Лебединая песня» Цветкова использует работу с изменением со-

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

знания на сцене, играет в шаманство: «С помощью шпагата она перебирается через черту, отделяющую логику и рациональное мышление от священной свободы. Ее окружают духи, каждый день она приглашает кого-то из них на танец. На языке жестов Ольга читает стихотворение Пушкина „Пророк“, строки показаны на экране за ее спиной. Постепенно шаманский экстаз охватывает ее, увлекает вслед за нарастающим хаосом музыки. Шпагат как водораздел между мирами — после него Балерина погружается в ирреальность, где нет шума, волнений, есть звучание “Воробьиной оратории” Сергея Курехина и взаимопонимание с настоящим черным котом по имени Марголин, который участвует в постановке на длинном поводке. Вскоре на экране появляется цветная центростремительная спираль, затягивающая Ольгу в следующее измерение, как активированный портал из фантастических фильмов. Мы продолжаем видеть Балерину, пока она путешествует в разных измерениях, показанных на экране как цветные затягивающие круги» [6].

В проекте Soulwhirl («Омут души») 2021 года, показанном на Дягилевском фестивале в честь юбилея Теодора Курентзиса, Цветкова работает с состоянием трансформации энергий: «Там идет драматургия полного перевоплощения, перерождения. В начале это даже не человек, не животное, а такая субстанция или, может, богиня земли. Все начинается с вырастания вот этой сущности. Потом начинаются драматургические арки, когда из одной энергии, из одного состояния я очень мягко перетекаю в другое. Я беру форму вращения как единственно возможное состояние полета, перехода из слез в состояние полного освобождения от боли. Форма суфийского танца помогает мне выйти в следующую энергию» [16]. «Священные пляски» Гурджиева [4] и «экстатическое действо» Дягилева и Стравинского интересуют Цветкову как примеры танцевальных постановок, затрагивающих самые трудные вопросы человеческого бытия, борьбы за душу человека. При этом деятели искусства, небезразличные к теме священного в танце, говорят о неуловимости этого понятия в воплощенном искусстве, что не отменяет новых попыток высказывания. «Когда произносишь слово „Бог“, ты в определенной мере теряешь Бога. Он ведь бесформен. Форма, конечно, важна, но только для того, чтобы протянуть нить связи со зрителем. Самое главное — оно бесформенно, духовно. Я видел великого [Бирджу] Махараджа танцующим и видел сакральное

через его танец» [15, с. 167], — так объяснял, например, свои поиски сакрального в танце хореограф и танцовщик из Бангладеша Акрам Хан, соединяющий в своих спектаклях индийский катхак и техники современного танца.

В первой, «светлой» части балета «Литургия» важной композиционной частью становится общий хоровод, кружащийся напротив белого экрана, на котором отражаются увеличенные черно-белые тени исполнителей. Когда хоровод размыкается и продолжается движение по кругу, танцовщики принимают крестообразные позы и совершают в круговом движении прыжки и танцевальные комбинации на одной ноге, начиная работать с понятием равновесия. Постепенно хоровод сбивается в общую массу, масса разбивается на пары, на сцене образуется 10 пар и один солист(ка) из состава петербургского театра современного танца «Каннон данс». Солист периодически меняется с кем-то из состава дуэтов. Аккуратные и строгие поддержки в дуэтах чередуются с групповой хореографией. В групповых сценах, проходящих на фоне заката красного солнца, танцовщики исполняют коллективные синхроны, в которых чередуются открытые и закрытые позы. Группами танцовщики соблюдают устойчиво нестабильное равновесие в наклоне вправо или влево на одной ноге с поднятыми вверх руками, что создает графические отсылки к эскизам Гончаровой. Отказываясь от естественного равновесия, танцовщик попадает в пространство, где царит кажущаяся избыточной усложненность напряжений, требующая больших энергетических затрат. Поддержание равновесия исполнено изначального драматизма: оппозиция различных напряжений в теле проявляется как конфликт сил, которые должен примирить и разрешить адресат литургии наверху. Пластический костюм танцующих можно охарактеризовать в эмоциональных категориях: тревога, робость перед неизвестным, трепет, смирение, готовность действовать по знакам свыше.

Во второй, «темной» части спектакля композиционно важны пирамидальные построения танцовщиков в черных крыльях на плечах друг друга. С одной стороны, такие пирамидальные построения отсылают к характеристикам хореографии Мясина [23, с. 149], с другой стороны, демонстрируют актуализированное понимание соборности в пространстве пластического спектакля. Танцовщики распахивают руки-крылья, как огромные двоянные бабочки, потом мягко меняют

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

позировки и складываются в новые, темные калейдоскопические построения фигур на черном фоне, на котором выделяются только лица в обрамлении строгих стрижек танцовщиков и гладко убранных волос танцовщиц.

В сцене распятия Ольга инсценирует пьету. Особенность этой пьеты в том, что Христом поочередно становятся все участники спектакля и о каждом горюют окружающие. Соло в роли Христа строго, возвышенно, прыжки редки и виртуозны; исполняется во внутреннем обтягивающем костюме; группа поддерживает его, купая и удерживая черными крыльями. Поддержание равновесия исполнено изначального драматизма. Композитор С. Ахунوف попросил хореографа в шестой части после соло флейты «вклеить» фрагмент хип-хопа, это было исполнено: один из Сынов Божьих танцует крамп, бросая зрителям в лицо некие яростные пластические истины. Пожалуй, это единственный остропластический момент на протяжении всего спектакля, созданного в регистре религиозной рефлексии, хореографического минимализма и эмоционального самоотречения. Балет заканчивается псалмом, в последний миг свет с силуэтов уходит на лица. Они бледны, полны ожидания и смирения.

Заключение

Аскетизм и строгость художественного решения «Литургии» Ольги Цветковой и Сергея Ахунова делает работу приближенной к тем византийским образцам, которые волновали Дягилева и Мясина в 1914 году. Этому способствовали костюмы Сергея Илларионова, опиравшегося на образы крыльев серафимов в создании верхнего костюма и на узоры итальянских и византийских мозаик, из которых словно выпали несколько фрагментов, в нижних костюмах. Возвышенный музыкальный и визуальный ряд постановки делает ее не рядовым спектаклем современного танца, но значительным культурным событием, обращенным к серьезным этическим и духовным вопросам. Слаженная работа нескольких коллективов (театр танца «Каннон данс», вокальный ансамбль «Интрада», оркестр OpensoundOrchestra) говорит об увлеченности и готовности современных исполнителей погружаться в темы предельных вопросов человеческого бытия. «Литургия» — не первое обращение Цветковой к культурному насле-

дию «Русского балета» Дягилева, ему предшествовали постановки «Послеполуденного отдыха фавна» и «Весны священной»; также в ее творческой биографии ряд постановок, где художественной задачей была работа с темой сакрального и связанными с этим энергиями: «Крик о тишине», «Лебединая песня», «Реквием. Соло». «Литургия» Цветковой сконцентрировала в себе самые важные творческие поиски хореографа, реализовала хореографические искания в сфере сакрального и легализовала лиминальность «Литургии» Мясина отсутствием иконописных ликов на сцене. Звуковая ипостась пространства иконы оказывается воплощена в музыке Сергея Ахунова по мотивам древнерусского строчного пения: каждый голос этой вокальной полифонии является подголоском основной мелодии. Тем самым в музыке реализуется хореографическая метатема Цветковой — сосуществования коллектива как единого тела, работающего на общую художественную задачу.

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога

Источники:

- 1 Ахунов С., Цветкова О. Встреча после предпоказа в ГЭС-2: 02.12.2023 // Личный архив Е.В. Васениной. [Без пагинации].
- 2 Мясин Л. Личный архив // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. Отдел рукописей. Ф. 34. Ед. хр. 9.

Список литературы:

- 3 Акиндинова Т.А., Амашукели А.В. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Издательство РХГА, 2015. 239 с.
- 4 Балет Георгия Гурджиева «Борьба Магов» // Армянский музей Москвы и культуры наций. 25.12.2017. URL: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/2017/12/25/-2> (дата обращения 29.12.2023).
- 5 Боева Т.Ю. Тело танца // Петербургский театральный журнал. Блог «ПТЖ». 12 января 2024. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/telo-tanca/> (дата обращения 25.01.2024).
- 6 Васенина Е.В. Коллективные сны // Ballet Magazine. 21.12.2022. URL: <https://balletmagazine.ru/post/videoforma> (дата обращения 13.01.2024).
- 7 Дягилев. Генеральная репетиция / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. 220 с.
- 8 Илюхина Е.А. Испанская феерия Натальи Гончаровой // Третьяковская галерея. 2015. № 4 (49). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (дата обращения 20.12.2023).
- 9 Итальянский футуризм: Манифесты и программы: 1909-1941: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Е. Лазаревой. Т. 1. М.: Гилея, 2020. 398 с.
- 10 Кошелева О.А. Представление о телесности в современном танце России (на примере художественных проектов Ольги Цветковой): ВКР / Научный руководитель Г.А. Шматова. РГГУ, 2020. 43 с.
- 11 Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете / Пер. с англ.; предисл. Е.Я. Суриц, коммент. Е. Яковлевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 364 с.
- 12 Пастори Ж.-П. Ренессанс Русского балета / Пер. с фр. И. Стафф. М.: Paulsen, 2014. 152 с.
- 13 Попова М. The One (and) the Other // Петербургский театральный журнал. 2020. № 4 (102). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/102/talks/the-one-and-the-other/> (дата обращения 20.12.2023).
- 14 Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. 1088 с.
- 15 Рыжакова С.И. Антропологические аспекты современного танца. Беседы с Акрамом Ханом о судьбе, истоках вдохновения и сценическом повествовании // Вестник антропологии. 2021. № 2. С. 157-176. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2021-54-2/157-176>.
- 16 Сафонова Т. Интервью с Ольгой Цветковой // Маскбук. URL: <https://maskbook.ru/olga-tsvetkova/> (дата обращения 25.01.2024).
- 17 Серова Г.Ю. Балет «Литургия» Натальи Гончаровой. Иконографические источники и литературные контексты // Искусствознание. 2019. № 4. С. 182-213.

- 18 Серова Г.Ю. Религиозные сюжеты Натальи Гончаровой: иконографические источники и культурные контексты: Диссертация на соискание ученой степени канд. искусствоведения: 17.00.04 / Государственный институт искусствознания. М., 2022. 521 с.
- 19 Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунц. Т. 2: 1913–1922. М.: Композитор, 2000. 800 с.
- 20 Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В.А. Линника, общ. ред. М.С. Друскина. М.: Rugram, 2012. 447 с.
- 21 Сурина Т.М. Рудольф Штейнер и российская театральная культура: Михаил Чехов, Всеволод Мейерхольд, Андрей Белый. М.: Прогресс-Плеяда, Кругъ, 2014. 308 с.
- 22 Суриц Е.Я. Балеты Леонида Мясина: Альбом. М.: Издательство Большого театра, 2005. 102 с.
- 23 Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. 304 с.
- 24 Цветкова О. «Весна священная» // Золотая Маска. 2022. URL: https://goldenmask.ru/spect_2398.html (дата обращения 26.01.2024).
- 25 Bodin P.A., Bork Petersen F. The Life of a Non-existent Ballet: Mjasin and Gončarova's Liturgie // Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures. 2021. Vol. 62. P. 8–24.
- 26 Chamot M. Gontcharova. Paris: La Bibliotheque des Arts, 1972. 159 p.
- 27 Depaulis J. Ida Rubinstein: Une inconnue jadis celebre. Paris: Librairie Hanoré Champion Éditeur, 1995. 657 p.
- 28 Swanson B. Futurist Constructions of the Sacred: The Ballets Russes, Liturgie, and the Problem of a Musical Score // Sacred and Secular Intersections in Music of the Long Nineteenth Century: Church, Stage, and Concert Hall / Ed. by Eftychia Papanikolaou, Markus Rathey. Rowman & Littlefield, 2022, pp. 373–394.

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

Sources:

- 1 Akhunov S., Tsvetkova O. Vstrecha posle predpokaza v GES-2: 02.12.2023 [Meeting after the Preview at the GES-2: 02.12.2023]. *Lichnyj arkhiv E.V. Vaseninoi* [Personal Archive of E.V. Vasenina], no pag. (In Russian)
- 2 Myasin L. Lichnyj arkhiv [Personal Archive]. *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina. Otdel rukopisei* [A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum. Department of Manuscripts], f. 34, storage unit 9. (In Russian)

References:

- 3 Akindinova T.A., Amashukeli A.V. *Tanets v traditsii khristianskoi kul'tury* [Dance in the Tradition of Christian Culture]. 2nd ed., revised and compl. St. Petersburg, RHGA Publ., 2015. 239 p. (In Russian)
- 4 Balet Georgiya Gurdzhieva “Bor’ba Magov” [George Gurdjieff’s Ballet *The Struggle of Magicians*]. *Armianskii muzei Moskvy i kul'tury natsii*, 25.12.2017. Available at: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/2017/12/25/-2> (accessed 29.12.2023). (In Russian)
- 5 Boeva T. Yu. Telo tantsa [Dance Body]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal. Blog “PTZH”*, 2024, January 12. Available at: <https://ptj.spb.ru/blog/telo-tanca/> (accessed 25.01.2024). (In Russian)
- 6 Vasenina E.V. Kollektivnye sny [Collective Dreams]. *Ballet Magazine*, 21.12.2022. Available at: <https://balletmagazine.ru/post/videoforma> (accessed 13.01.2024). (In Russian)
- 7 *Dyagilev. General'naya repetitsiya* [Diaghilev. General Rehearsal], The State Tretyakov Gallery. Moscow, 2022. 220 p. (In Russian)
- 8 Ilyukhina E.A. Ispanskaya feeriya Natal'i Goncharovoi [Spanish Extravaganza by Natalia Gontcharova]. *Tret'yakovskaya galereya*, 2015, no. 4 (49). Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (accessed 20.12.2023). (In Russian)
- 9 *Ital'yanskii futurizm: Manifesty i programmy: 1909–1941: V 2 t.* [Italian Futurism: Manifestos and Programs: 1909–1941: In 2 vols.], comp., preface, notes E. Lazareva. Vol. 1. Moscow, Gileya Publ., 2020. 398 p. (In Russian).
- 10 Kosheleva O.A. *Predstavlenie o telesnosti v sovremennom tantse Rossii (na primere khudozhestvennykh proektov Ol'gi Tsvetkovoi): VKR* [The Idea of Physicality in Contemporary Dance in Russia (On the Example of Olga Tsvetkova's Artistic Projects): Final Qualifying Work], research advisor G.A. Shmatova. RGGU, 2020. 43 p. (In Russian)
- 11 Myasin L.F. *Moya zhizn' v balete* [My Life in Ballet], transl. from English, preface E. Ya. Surits, notes E. Yakovleva. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1997. 364 p. (In Russian)
- 12 Pastori J.-P. *Renessans Russkogo baleta* [Renaissance of the Russian Ballet], transl. from French I. Staff. Moscow, Paulsen Publ., 2014. 152 p. (In Russian)
- 13 Popova M. The One (and) the Other. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*, 2020, no. 4 (102). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/102/talks/the-one-and-the-other/> (accessed 20.12.2023). (In Russian)

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой:
в поисках историко-культурного диалога

- 14 Popova O.S. *Problemy vizantiiskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony* [Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons]. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2006. 1088 p. (In Russian)
- 15 Ryzhakova S.I. Antropologicheskie aspekty sovremennogo tantsa. Besedy s Akramom Khanom o sud'be, istokakh vdokhnoveniya i stsenicheskom povestvovanii [Anthropological Aspects of Contemporary Dance. Conversations with Akram Khan about Fate, Sources of Inspiration and Stage Storytelling]. *Vestnik antropologii*, 2021, no. 2, pp. 157–176. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2021-54-2/157-176>. (In Russian)
- 16 Safonova T. Interv'yu s Ol'gai Tsvetkovoi [Interview with Olga Tsvetkova]. *Maskbuk*. Available at: <https://maskbook.ru/olga-tsvetkova/> (accessed 25.01.2024). (In Russian)
- 17 Serova G. Yu. Balet "Liturgiia" Natal'i Goncharovoi. Ikonograficheskie istochniki i literaturnye konteksty [Ballet *Liturgi* by Natalia Gontcharova. Iconographic Sources and Literary Contexts]. *Iskusstvoznanie*, 2019, no. 4, pp. 182–213. (In Russian)
- 18 Serova G. Yu. *Religioznye syuzhety Natal'i Goncharovoi: ikonograficheskie istochniki i kul'turnye konteksty* [Religious Subjects of Natalia Gontcharova: Iconographic Sources and Cultural Contexts], Dis. for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.04, State Institute for Art Studies. Moscow, 2022. 521 p. (In Russian)
- 19 Stravinskii I.F. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondence with Russian Correspondents. Materials for the Biography], comp., text. ed., notes V.P. Varunts. Vol. 2: 1913–1922. Moscow, Kompozitor Publ., 2000. 800 p. (In Russian)
- 20 Stravinskii I.F. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments], transl. from English V.A. Linnik, ed. M.S. Druskin. Moscow, Rugram Publ., 2012. 447 p. (In Russian)
- 21 Surina T.M. *Rudolf Shteyner i rossiiskaya teatral'naya kul'tura: Mikhail Chekhov, Vsevolod Meierkhol'd, Andrei Belyi* [Rudolf Steiner and Russian Theatrical Culture: Mikhail Chekhov, Vsevolod Meyerhold, Andrei Bely]. Moscow, Progress-Pleyada Publ., Krug Publ., 2014. 308 p. (In Russian)
- 22 Surits E. Ya. *Balety Leonida Myasina: Al'bum* [Ballets of Leonid Massine: Album]. Moscow, Izdatel'stvo Bol'shogo teatra Publ., 2005. 102 p. (In Russian)
- 23 Surits E. Ya. *Artist i baletmeister Leonid Myasin* [Artist and Choreographer Leonid Massine]. Perm', Knizhnyi mir Publ., 2012. 304 p. (In Russian)
- 24 Tsvetkova O. "Vesna svyashchennaya" [*Sacred Spring*]. *Zolotaya Maska*, 2022. Available at: https://goldenmask.ru/spect_2398.html (accessed 26.01.2024). (In Russian)
- 25 Bodin P.-A., Bork Petersen F. The Life of a Non-existent Ballet: Mjasin and Goncharova's Liturgie. *Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures*, 2021, vol. 62, pp. 8–24.
- 26 Chamot M. *Gontcharova*. Paris, La Bibliotheque des Arts, 1972. 159 p.
- 27 Depaulis J. *Ida Rubinstein: Une inconnue jadis celebre*. Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1995. 657 p.
- 28 Swanson B. Futurist Constructions of the Sacred: The Ballets Russes, Liturgie, and the Problem of a Musical Score. *Sacred and Secular Intersections in Music of the Long Nineteenth Century: Church, Stage, and Concert Hall*, eds. Eftychia Papanikolaou, Markus Rathey. Rowman & Littlefield, 2022. P. 373–394.

УДК 791; 82–94

ББК 63.3(2)5; 85.374.3(2)

Сараскина Людмила Ивановна

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-4844-4930

ResearcherID: AAS-8550-2021

Scopus Author ID: 56936849700

l.saraskina@gmail.com

Ключевые слова: Николай I, А.С. Пушкин, восстание декабристов, политическая целесообразность, исторические оценки, экранные образы, документальный кинематограф, новые тенденции

Сараскина Людмила Ивановна

Правда и ложь в исторических репутациях. Образ императора Николая I в отечественном кинематографе



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-404-435

Для цит.: Сараскина Л.И. Правда и ложь в исторических репутациях. Образ императора Николая I в отечественном кинематографе // Художественная культура. 2024. № 2. С. 404–435. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-404-435>.

For cit.: Saraskina L.I. Truth and Untruth in Historical Reputations. The Image of the Emperor Nicholas I in Russian Cinema. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 404–435. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-404-435>. (In Russian)

Saraskina Liudmila I.

D.Sc. (in Philology), Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-4844-4930

ResearcherID: AAS-8550-2021

Scopus Author ID: 56936849700

l.saraskina@gmail.com

Keywords: Nicholas I, A.S. Pushkin, the Decembrist uprising, political expediency, historical assessments, cinema images, documentary cinema, new trends

Saraskina Liudmila I.

Truth and Untruth in Historical Reputations. The Image of the Emperor Nicholas I in Russian Cinema

Аннотация. В статье анализируется проблема искажения исторических репутаций правителей Российской империи, в частности императора Николая I, одного из самых оболганных и оклеветанных монархов на российском троне. Отношение к Николаю I и к его тридцатилетнему правлению, которое началось с подавления восстания декабристов (1825) и закончилось Крымской войной (1853–1855), во многом зависело прежде и зависит теперь от исторических оценок этих двух событий. В свою очередь, на сами оценки всецело влияла и влияет пресловутая политическая целесообразность, с ее приемами манипуляции, выборочного цитирования, замалчивания положительного, выпячивания негативного, произвольной редукции высказываний и т.п. В последние десятилетия становится все более очевидным стремление к объективным, вернее сказать, к справедливым оценкам личности Николая I и других российских монархов.

За сто двенадцать лет (1910–2022) отечественный кинематограф создал без малого 50 картин, в которых присутствует Николай I, но в основном как персонаж второго плана или фона, чье короткое, порой минутное появление в кадре — необходимый атрибут биографий его современников: поэтов, писателей, композиторов, бунтовщиков-заговорщиков. Основное внимание в статье обращено к тем картинам, где Николай I — активное действующее лицо в его взаимодействии с А.С. Пушкиным или с трагической историей восстания декабристов. Новые тенденции в изучении отечественной истории пробудили у кинематографа, особенно у документального и документально-игрового, желание всмотреться в события двухсотлетней давности и попытаться понять, почему и зачем представители лучших дворянских родов устроили бунт с намерением истребить для начала всю императорскую фамилию.

Abstract. The article analyses the problem of distortions of historical reputations of the rulers of the Russian Empire, in particular, Nicholas I, who is considered one of the most slandered monarchs on the Russian throne. Attitudes to Nicholas I and to his thirty-year reign, which started with the Decembrist uprising (1825) and ended with the Crimean War (1853–1855), were and still are largely conditioned by historical assessments of the two events. These assessments, in their turn, have been influenced by the notorious political expediency, which implies manipulations, selective citations, hushing up the positive points while emphasizing the negative ones, arbitrary abridgments of utterances, etc. However, recent decades have demonstrated obvious efforts to undertake objective or, better to say, fair reassessments of the personality of Nicholas I, as well as of the personalities of other Russian monarchs.

During one hundred and twelve years (1910–2022) Russian cinema produced about fifty films in which Nicholas I is shown, but mostly as a supporting character whose appearance, in some cases just for a minute, is a necessary attribute of the biographies of his contemporaries: poets, writers, composers, rebels, etc. The article concentrates on those films in which Nicholas I appears as an active figure, interacting with A.S. Pushkin or reacting to the tragic events of the Decembrist uprising. New trends in studying Russian history have generated in Russian cinema, especially in documentary and documentary feature cinema, the desire to scrutinize the events that took place two hundred years ago in order to try to understand why the scions of the highest nobility staged a coup and planned, to begin with, to exterminate the whole family of the Emperor.

Введение

Николай Павлович Романов, российский император Николай I (годы жизни: 1896–1855, годы правления: 1825–1855) — значительнейший персонаж истории XIX века, и необходимо сразу сказать, что он один из самых оболганных и оклеветанных правителей Российской империи. Впрочем, не он первый, не он последний — из тех, кто правил Россией и был оболган и оклеветан.

Оглядываясь на два столетия назад, легко можно увидеть: исполнение императорских обязанностей в России — занятие смертельно опасное (впрочем, не менее опасным оно было и в крупных европейских монархиях, например во Франции и в Англии). В результате дворцового переворота заговорщиками был убит отец Николая I, император Павел I. Другие заговорщики еще раньше убили деда Николая I, Петра III. Страх и вина в смерти отца, Павла I, всю жизнь преследовали Александра I. Заговорщиками-декабристами едва не был убит сам Николай I. А если заглянуть в его будущее — то увидим, что его сына, Александра II, тоже убьют заговорщики, только уже не из дворцовых коридоров, а из революционного подполья, в результате седьмого-восьмого по счету покушения. Внука Николая I, императора Николая II, убьют взявшие власть большевики, а его пятерых детей, правнуков Николая I, истребят под корень, как то и намеревались осуществить со всей императорской фамилией, где бы она ни находилась, «Дети Декабря» — как декабристов часто называют историки, и как они порой называли себя сами.

Итого Петр III прожил 34 года, Павел I — 46 лет, Александр I — 48 лет, Николай I — 59 лет, Александр II — 63 года, Александр III — 49 лет, Николай II — последний император России, всего 50 лет, цветущий для мужчины возраст. Наследник российского престола, царевич Алексей, был убит в возрасте 14 лет. Среди российских императоров XIX столетия долгожителей нет.

В последние десятилетия становится все более очевидным стремление к объективным, вернее сказать, к справедливым оценкам личностей русских царей, в том числе личности Николая I и его тридцатилетнего правления, которое началось с тяжелого потрясения — мятеж декабря 1825 года закончился другим, не менее тяжелым потрясением, Крымской войной (1853–1855). Отношение к императо-

ру и его правлению во многом зависело прежде и зависит теперь от исторических оценок этих двух событий, а на оценки всецело влияла и влияет пресловутая политическая целесообразность, с ее приемами манипуляции, выборочного (удобного и выгодного) цитирования, замалчивания положительного, выпячивания негативного, произвольной редукции высказываний и т.п.

Трактовки и толкования

Так сложилось, что оценки личности Николая I перевирались со ссылкой на те или иные высказывания А.С. Пушкина, что придавало им особую убедительность. Так, 21 мая (2 июня) 1834 года А.С. Пушкин записал в своем дневнике: «Кто-то сказал о государе: „Il y a beaucoup de praporchique en lui, et un peu du Pierre le Grand“» [15, с. 333]. Однако из этой дневниковой фразы, где о Николае I сказано: «В нем много от прапорщика и немного от Петра Великого», — при ее цитировании часто выпадает главное: про царя Николая, производя его в младший офицерский чин, сказал *кто-то, не Пушкин*, который, скорее всего, не помнил автора высказывания. Получалось, что это Пушкин так связывал о царе.

Самодельная пушкинистика пыталась трактовать юношескую «вольную» лирику поэта в «правильном» (революционерском) русле. Так, оду «Вольность» (1817) с ее радикальными строками «Самовластительный Злодей! / Тебя, твой трон я ненавижу, / Твою погибель, смерть детей / С жестокой радостью вижу» [16, с. 135] предлагалось понимать не как протест против тирании Наполеона, якобинского террора, казни Людовика XVI, а как революционный протест против Николая I, хотя в ту пору Николай Павлович еще не занимал российский трон и даже не помышлял о нем. Самое отвратительное в таком прочтении было то, что пушкинскими строками самозванцы от пушкинистики стремились оправдать зверское убийство большевиками Николая II и его семьи.

В ближнем круге поэта было известно, что в связи с его смертью Николай I высказался в том духе, что, мол, *Пушкин умер и, слава богу, он умер христианином, то есть успел исповедаться, снять прилюдно с жены обвинения и благословить детей*. В советской пушкинистике, особенно в популярном ее формате, фразу можно было встретить

в такой редакции: «Пушкин умер, и слава богу». То есть царь представлялся нравственным монстром, каким он никогда не был. Николая I обвиняли в том, что он узурпировал роль пушкинского цензора. Однако поэт относился к царю-цензору иначе. «Царь освободил меня от цензуры, — писал Пушкин Н.М. Языкову 9 ноября 1826 года. — Он сам мой цензор. Выгода, конечно, необъятная. Таким образом, „Годунова“ тиснем» [18, с. 168]. Трагедия «Борис Годунов», которую Пушкин написал в 1825 году, читал отрывки царю при первой встрече, была опубликована в самом конце 1830-го, и уже в начале февраля 1831-го поэт писал Е.М. Хитрово, своей приятельнице: «Вы говорите об успехе „Бориса Годунова“: право, я не могу этому поверить. Когда я писал его, я меньше всего думал об успехе. Это было в 1825 году — и потребовалась смерть Александра, неожиданная милость нынешнего Императора, его великодушие, его широкий и свободный взгляд на вещи, чтобы моя трагедия могла увидеть свет» [18, с. 653].

Говорить о русских монархах беспристрастно, тем более сочувственно, было не принято; в пушкинистике доминировала революционистская концепция личности поэта — безусловного друга декабристов, певца вольности и противника самодержавия. Высказывания поэта о неприятии революций в расчет не принимались и не цитировались, а если и цитировались, то с поправками, что поэт не то имел в виду и неправильно понят. Хотя в письме к П.А. Вяземскому Пушкин высказался прямо: «Бунт и революция мне никогда не нравились, это правда; но я был в связи почти со всеми и в переписке со многими из заговорщиков. Все возмутительные рукописи ходили под моим именем, как все похабные ходят под именем Баркова. Если бы я был потребован комиссией, то я бы, конечно, оправдался, но меня оставили в покое, и, кажется, это не к добру» [18, с. 163].

Спустя десятилетие автор «Капитанской дочки» (1836) выразился еще определеннее: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» [14, с. 617]. И вот слова, которые в дальнейшем были опущены из текста главы «Арест» и сохранились в черновиках: «Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молодцы и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка» [17]. Упомянув жестокосердых людей, кому не жалко ни чужих голов, ни своей шеи, Пушкин отдавал себе отчет, о ком пишет. Но перетолковывание этой

кристально ясной фразы вошло в обязательный минимум многих пушкинистов.

Тенденции и авторитеты

Остановлюсь на двух ключевых фигурах, чьи оценки личности Николая I и его правления доминировали в XIX и XX столетиях.

Ю.М. Лотман, один из самых ярких культурологов СССР, который преуспел на антимонархическом, революционерском поприще, писал: «Кончилось время Тайного общества, время, когда гражданская твердость была в почете, звание „карбонария“ — лестным, а в обществе ценилась независимость мнений и поступков. Каким будет новое время, никто не знал. Что за человек Николай Павлович, не знала не только Россия, но и дворянское общество. В гвардии его не любили за мелочную жестокость, за пределами казарм гвардейского корпуса им не интересовались. Будущее было неизвестно» [9, с. 156–157].

Замечу: Лотман почти дословно повторяет, не цитируя и не ссылаясь на первоисточник, «рисунок» начала царствования Николая I, предложенный А.И. Герценом в «Былом и думах»: «Николая вовсе не знали до его воцарения; при Александре он ничего не значил и никого не занимал. Теперь всё бросилось расспрашивать о нем; одни гвардейские офицеры могли дать ответ; они его ненавидели за холодную жестокость, за мелочное педанство, за злопамятность» [4, с. 56].

Герцен, один из главных и последовательных ненавистников Николая I, охотно сравнивал портреты обоих величеств, братьев Александра и Николая Павловичей. Вот строки об Александре, на уважении к которому Герцен вырос: «Лицо его было приветливо, черты мягки и округлы, выражение лица усталое и печальное. <...> Он, улыбаясь, поклонился мне» [4, с. 55]. Вот другой брат: «Какая разница с Николаем, вечно представлявшим обстриженную и взлысистую медузу с усам! Он на улице, во дворце, с своими детьми и министрами, с вестовыми и фрейлинами пробовал беспрестанно, имеет ли его взгляд свойство гремучей змеи — останавливать кровь в жилах» [4, с. 55].

Своей острой ненависти к Николаю I Герцен не скрывал. Создавая в лондонской эмиграции роман-мемуары «Былое и думы», сочиняя статьи для лондонской «Полярной звезды», он клялся отомстить за казнь декабристов и положить свою жизнь на алтарь борьбы «с этим

троном, с этим алтарем, с этими пушками» [4, с. 55]. Однако, публикуя в своем журнале гражданские стихи Кондратия Рылеева, Герцен ни словом не обмолвился о бесчестной тактике революционной агитации в солдатских казармах ранним утром 14 декабря 1825 года, когда К. Ф. Рылеев и П. Г. Каховский обманом побудили войска выйти на площадь с оружием в руках и, в общем, на гибель.

Для Лотмана политический и публицистический авторитет Герцена был, надо полагать, неоспорим — трактовку образа Николая I тартуский ученый создавал по герценовским лекалам. Но если эмигрант Герцен хотя бы имел личные основания ненавидеть императора Николая I, то мотивы советского филолога повторять оскорбления были целиком обусловлены политической стилистикой времени.

Прочитую фрагмент из биографической книги Лотмана о Пушкине: «Никто не знал ни мелкой мстительности Николая I, ни того, что 14 декабря заставило его пережить унижительные минуты страха. Этого он никогда не мог забыть и простить поверженным декабристам» [9, с. 158]. Под пером ученого Николай I предстает мстительным трусом.

Однако эти разящие стрелы бьют мимо цели и легко отсекаются. Ведь ради объективности можно было бы упомянуть, как рвался в 1812 году шестнадцатилетний великий князь Николай на войну с Наполеоном, как бомбардировал своего царствующего брата и вдовствующую императрицу, свою мать, просьбами об отправке на войну. Его не пустили, и он был навсегда потрясен «опозданием». «Хотя сему уже прошло 18 лет, — напишет он в 1830-е годы, — но живо еще во мне то чувство грусти, которое тогда нами овладело, и ввек не изгладится» [10, с. 51].

Лотман пишет об унижительном чувстве страха молодого императора, но не упоминает, как тот прощался с женой, полагая, что будет убитым на Сенатской площади, куда 14 декабря выехал верхом на коне, доступный всем пулям и кинжалам. Доподлинно известно, что накануне восстания Николай мог арестовать зачинщиков мятежа, подробными сведениями о которых располагал, но не сделал этого: арест без суда и следствия был не в его правилах. «Производить аресты в момент восшествия на престол, не имея определенных доказательств, было бы столь же неправильно, сколь и рискованно. Надо было

дождаться развития событий» [2], — писал позже А. Х. Бенкендорф, друг и соратник Николая I.

Приведу факты из современной биографии Николая I.

«Военный министр, генерал еще с павловских времен Александр Иванович Татищев, узнав о заговоре утром 13 декабря, „испрашивал соизволения арестовать злоумышленников“, имена которых сделались известными.

— Нет! — ответил Николай. — Этого не делай. Не хочу, чтобы присяге предшествовали аресты. Подумай, какое дурное впечатление сделаем мы на всех.

— Но, — попытался возражать опытный министр, — беспокойные заговорщики могут произвести беспорядки...

— Пусть так, — прервал его Николай, — тогда и аресты никого не удивят; тогда не сочтут их несправедливостью и произволом.

Татищев был не согласен, но не смел возражать...» [11].

События были предоставлены своему естественному ходу. «Воля Божия и приговор братний надо мной свершаются, — писал Николай в одном из писем. — 14 числа я буду или государь — или мертв! Что во мне происходит, описать нельзя; вы верно надо мной сжалитесь: да, мы все несчастливы, но нет никого несчастливее меня» [11].

Отказ произвести аресты заговорщиков накануне мятежа, не давая ему разгореться, — разве это трусость, разве это унижительный страх? Нет, это движение воли и мысли навстречу судьбе.

«Не на полях сражений, а на углу Адмиралтейского бульвара и Сенатской площади состоялось боевое крещение Николая Павловича, — пишет современный автор. — Как вспоминал находившийся рядом Бенкендорф: „Пули свистели со всех сторон вокруг императора, даже его лошадь испугалась. Он пристально посмотрел на меня, услышав, как я ругаю пригнувших головы солдат, и спросил, что это такое. На мой ответ: „Это пули, государь“, — он направил свою лошадь навстречу этим пулям“» [11].

Лотман не приводит ни одного доказательства трусливого поведения Николая I на Сенатской площади и, напротив, избегает называть эпизоды мятежа, когда император до последнего пытался воздействовать уговорами на восставших солдат, обманутых офицерами-заговорщиками. В своем стремлении побольнее задеть императора, тартуский ученый пишет: «Николай I в совершенстве изучил искусство

величественности. Однако на самом деле это был человек, мучимый неуверенностью, мнительный, болезненно переживавший свою посредственность и мучительно завидовавший людям ярким, веселым, удачливым» [9, с. 158].

Однако подлинное поведение декабристов на допросах, когда самые «яркие, веселые и удачливые» торопились назвать как можно больше причастных и не причастных к мятежу, когда оговаривали безвинных, когда унижительно молили о пощаде, не оставляло Николаю Павловичу ни одного шанса «болезненно ощущать свою посредственность».

«Расправа с декабристами, — пишет Лотман, — могла быть продиктована политическими соображениями, но в непонятной для современников мстительности, мелочном преследовании уже совершенно не опасных ему врагов крылось другое: император все еще завидовал этим когда-то блестящим, удачливым, ярким, насмешливым офицерам предшествующего царствования, при свете ума которых он, не одаренный, необразованный и неостроумный, уходил в непролицаемую тень. Николай Павлович знал, что его нельзя любить, — он хотел, чтобы его боялись» [9, с. 158].

Число тех декабристов, кого Николай I счел мало причастными к мятежу и отпустил восвояси; количество заведенных на «Детей Декабря» дел, оставленных императором «без внимания»; особые случаи с А.С. Грибоедовым, А.А. Дельвигом и многими другими, на кого указали арестованные участники, активно сотрудничая со следствием, красноречиво опровергают тезис как о мстительности Николая I, так и о его зависти к «блестящим, удачливым, ярким, насмешливым офицерам» — ведь это они, *удачливые и блестящие*, преступным обманом вывели неграмотных доверчивых солдат на площадь. Факт, о котором глухо молчали и Герцен, и Лотман, и советские учебники истории, никак не способствовал уважению к заговорщикам, тем более зависти им.

Время опровержений

С репутацией Николая I, младшего брата Александра I, чье место на российском троне он, сам того не желая, должен был занять по воле сложившихся обстоятельств, его современники и поздние критики

Правда и ложь в исторических репутациях. Образ императора Николая I в отечественном кинематографе

не церемонились. Заговор с целью захватить власть редко движим честными намерениями и еще реже имеет в своей основе *правду как ресурс*. Заговор 14 декабря 1825 года был направлен лично против Николая, которому бездетный Александр I завещал российский трон по праву наследования. Но был пущен слух, что покойный царь завещал освободить крестьян от крепостной зависимости, сократить до 15 лет (вместо 25) солдатскую службу, что брат Константин Павлович, подписавший отречение, согласен с завещанием брата Александра, что Николай этому препятствует и намерен отстранить Константина и его «жену Конституцию» от власти.

Но Николай не добивался власти, а жертвовал ею, первым присягнув Константину. Однако именно в узурпации власти, в сокрытии настоящего завещания обвинили его заговорщики. Советские историки обычно упоминали, что члены тайного общества вечером накануне восстания *вели агитацию среди солдат в их казармах*. Однако содержание агитационных призывов не раскрывалось. Метод *откровенной и сознательной лжи* позже будет положен в основу доктринальных документов русских нигилистов.

Николай Павлович, 29-летний император, ощущал себя несчастнейшим из всех несчастных. Мятеж, исполненный силами представителей знатных дворянских родов, выглядел в его глазах событием чудовищным. Большинство мятежников вынашивали замысел поголовного истребления царской семьи с женщинами и детьми, где бы они ни находились, а на Сенатской площади должны были убить его самого.

Освобождаясь от политической конъюнктуры и классового подхода (согласно которому полагалось чернить и порочить царскую власть), сегодняшние биографы Николая I и других царствовавших на российском престоле персон стремятся описывать их справедливо. «Николай, который сам едва не погиб, встретившись с повстанцами прямо на петербургской улице, не испытывал восторга от силовой ликвидации выступления. <...> В советский период император Николай представлялся этаким кровавым маньяком, с упоением наслаждавшимся расправой над бунтовщиками. На деле ничего похожего — монарх максимально снисходительно подошел к государственным изменникам. По действующим законам за покушение на особу государя полагалось четвертование, за участие в подобном заговоре

повешение. В итоге же четвертование Николай исключил полностью, а на виселицу отправили лишь пятерых наиболее активных инициаторов восстания. Но либеральные круги российского общества и это сочли страшным злодеянием» [19].

Не отрицая многих ошибок и просчетов тридцатилетнего пребывания Николая I на российском престоле, о чем «с нажимом» писали советские историки, сегодняшние биографы просят о снисхождении. «То, что он не трус, Николай показал 14 декабря. То, что он не тиран, император намеревался показать организацией политического процесса. Его порыв немедленно покарать виновных уступил место стремлению провести максимально тщательное и объективное следствие, а затем устроить суд. Хотя император мог... составить из членов Следственного комитета военный трибунал и „решить дело“ в 24 часа без помощи ученых законовеедов. Просто вызвали бы военного аудитора, который указал бы на статью Устава, по которой кадровые военные, вышедшие с оружием в руках против государственной власти, должны бы были быть „аркебузирваны“, — и все закончилось бы скорым расстрелом» [11].

Николай I, если помнить об обстоятельствах его *внезапного* восшествия на престол, представляется фигурой трагической. Борьба за престол, когда два брата боролись друг с другом не за то, чтобы царствовать и править, а за то, чтобы *не* царствовать и *не* править, оказалась единственной в своем роде. Ведь когда умер Александр I и встал вопрос о наследнике, российский придворный дипломат граф А.И. Рибопьер назвал борьбу за престол «единственной в летописях истории борьбой двух братьев из-за того, кому не царствовать», «борьбой великодушной, но пагубной» [6, с. 14].

Николай Павлович проявил неслыханное великодушие, присягнув брату, но его обвинили в том, в чем он не был виноват. Заговорщики, погрязшие в обмане, вышли из истории мятежа рыцарями свободы, а царь, применивший к ним наказание, минимальное из возможного по закону, прослыл тираном и деспотом, завистником и душителем свободы.

Единицы из писавших о нем, судивших его, ненавидевших его, проклинавших его, желавших ему смерти от ножа, пули или петли, принимали во внимание все обстоятельства тридцатилетнего тяжелейшего царствования: русско-персидская (1826–1828) и русско-турецкая

Правда и ложь в исторических репутациях. Образ императора Николая I в отечественном кинематографе

войны (1828–1829), Польское восстание (1830–1831), революция во Франции (1848), дело петрашевцев (1849), Крымская военная кампания (1853–1856).

И тем не менее за тридцать лет было сделано немало: составлено Полное собрание законов Российской империи и Свод законов Российской империи (1833); в результате реформ графа П.Д. Киселева улучшено положение государственных крестьян (около 50% населения империи); облегчено положение крепостных крестьян (35–45% населения), получивших право владеть землей, вести предпринимательскую деятельность и передвигаться по империи; основано массовое крестьянское образование (с 60 школ в 1838 году до 2551 школы в 1856 году); открыты высшие технические и иные высшие учебные заведения; в десятки раз выросла промышленность; ускоренно развивалось инженерное дело [20].

Советские киномифы

Трудно представить себе, сколько современников Николая I, а также критиков советского времени ставили своей задачей создать «черный» миф о нем. Но даже самый стойкий миф, если в его основе лежит ложь, не сможет выдержать перемену общественного климата, что наглядно показал киноэкран, щедро использовавший образ Николая I.

За сто двенадцать лет отечественный кинематограф (Российская империя, СССР, Российская Федерация), с 1910 по 2022 год, создал без малого 50 картин, разного содержания, качества и достоинства. В подавляющем большинстве картин Николай I — персонаж второго плана, чье короткое, порой минутное появление в кадре — необходимый атрибут биографий его современников: поэтов, писателей, композиторов, бунтовщиков-заговорщиков. Среди тридцати актеров, сыгравших Николая I в отечественном кино, — Владимир Гайдаров, Борис Ливанов, Михаил Названов (два фильма), Владислав Стржельчик (пять фильмов), Сергей Полежаев (два фильма), Василий Ливанов, Юрий Богатырев (два фильма), Марис Лиєпа, Юрий Яковлев, Эрнст Романов, Михаил Боярский, Борис Плотников (два фильма), Юрий Макаров (два фильма), Марат Башаров, Виктор Вержбицкий (два фильма) и другие.

Обратимся к картинам, где Николай I не только фигурирует как автор манифестов и уставов, но существует на экране как активное действующее лицо со своими высказываниями и поступками.

Первый же фильм-биография навсегда связал жизнь Пушкина с не переменным присутствием в ней императора Николая I. В сорокасекундном эпизоде картины «Жизнь и смерть Пушкина»⁽¹⁾, снятой в 1910 году на студии «Гомон» В.М. Гончаровым, поэт читает царю в его кабинете свои стихи, а тот одобрительно хлопает автора по плечу. Поэт, приложив руку к сердцу в знак благодарности, уходит, оставляя Николаю I свои листки. В финальной сцене «Смерть Пушкина 29 января 1837 г.» показано, как к смертельно раненному поэту приходит посыльный офицер с письмом от императора Николая I и В.А. Жуковский у постели умирающего читает письмо вслух. Зрители могут прочесть титр: «Если Бог не велит нам увидеться, посылаю тебе мое прощание и вместе мой совет — исполнить долг христианский. О жене и детях не беспокойся, я беру их на свое попечение». Пушкин выхватывает письмо и целует его. Пульс пропадает, доктор слушает грудь. Все, жизнь кончена.

Образ поэта, кланявшегося царю на аудиенции, целовавшего бумагу с царскими милостями, антимонархически настроенные зрители не приняли. Пушкинская пятиминутка была сочтена реакционным кинематографическим лубком⁽²⁾.

Биографы поэта хорошо знали, что умирающий просил Жуковского передать царю пожелание *долгого царствования, счастья в его сыне, счастья в его России*. Было известно, что перед смертью Пушкин сказал друзьям: *жаль, что умираю: весь его был бы*. Но кинематограф сопротивлялся и в своей советской ипостаси стремился доказать, что Пушкин — борец с тиранией, что истинный виновник гибели

поэта — царский режим и тот, кто восседал на троне. Факты, которые противоречили такой трактовке, уходили в тень. Пушкинское стихотворение «Друзьям» (1828), ломающее генеральную линию («Нет, я не льстец, когда царю... / Хвалу свободную слагаю: / Я смело чувства выражаю, / Языком сердца говорю. / Его я просто полюбил: / Он бодро, честно правит нами; / Россию вдруг он оживил / Войной, надеждами, трудами»)⁽³⁾, цитировали крайне неохотно. Редко сообщалось, что Николай I сдержал слово, данное умирающему поэту: семья была обеспечена, личные долги Пушкина уплачены; заложенное имение его отца очищено от долга; назначен пенсион вдове и дочерям по замужеству; сыновья определены в пажи с выплатой по 1500 р. на воспитание каждого по вступлению на службу. А также велено издать сочинения на казенный счет в пользу вдовы и детей; выплачено семье единовременно 10 000 р.; за счет казны погашена ссуда в размере 45 000 р., взятая Пушкиным. Вдове было выдано единовременное пособие в размере 50 000 р. для издания сочинений мужа, при этом прибыль направлялась на учреждение капитала покойного [13].

В 1918 году Яков Протазанов снял немой фильм по повести Л.Н. Толстого «Отец Сергей». До революции экранизация повести была невозможна: цензура запрещала изображать в художественных картинах членов царской семьи и представителей духовенства. Впервые в русском кино образ Николая I (Владимир Гайдаров) имел не номинальное, а функциональное значение: невеста героя картины, князя Степана Касатского (Иван Мозжухин), графиня Мэри Короткова (Вера Джанеева), одна из любимых фрейлин императрицы, до времени скрыла от своего жениха, что была любовницей царя. Император Николай I здесь чопорный, холодный, бесчувственный субъект, рекомендуемый своей, по-видимому, уже надоевшей любовнице найти себе мужа.

Спустя шестьдесят лет после немого «Отца Сергия» Игорь Таланкин снимет звуковой фильм с Владиславом Стрельчиком (1979). Его Николай I, по-хозяйски ухаживающий на балу, при императрице, за фрейлиной и своей любовницей (Валентина Титова), карикатурно

(1) Это единственная ранняя картина из пушкинской серии, сохранившаяся с подлинными надписями и доступная для просмотра (вступительные титры были восстановлены в Госфильмофонде).

(2) Спустя полвека об этой картине написал С.С. Гинзбург: «Пушкин был изображен вертлявым и суевливым человечком с манерами коммивояжера. Травля Пушкина придворной камарильей в фильме была начисто обойдена, а причины его дуэли с Дантесом оставлены без объяснения. Но все-таки самое отвратительное в фильме составляла сцена в придворном обществе, в которой артист В. Кривцов изображал Пушкина с лакейской угодливостью изгибающимся перед вельможами» [5, с. 115].

(3) Б.В. Томашевский, автор примечаний к тому сочинению Пушкина, писал: «Стихотворение было представлено Николаю I, который надписал на нем: „Cela peut couir, mais pas être imprimé“ („Может ходить по рукам, но нельзя печатать“») [14, с. 884–885].



Ил. 1. Василий Ливанов в роли Николая I. «Звезда пленительного счастья», режиссер В. Мотыл, 1975

скачет и подпрыгивает, неуклюже вращает в мазурке свое полное тело и намекает девице, что и в замужестве не оставит ее своим вниманием. Стрельчик снимался еще в четырех картинах 60-х годов: «Сон», «Третья молодость», «Зеленая карета», «Последние дни», — став самым узнаваемым и на время каноническим Николаем I.

Но вернемся к нему кинематографу. В 1927 году в СССР на студии «Совкино» в Ленинграде В.Р. Гардин и Е.В. Червяков сняли полнометражную картина «Поэт и царь», назвав ее «трагедией в 8 частях».

Николай I (Константин Каренин) предстает настойчивым, властным воздыхателем, претендующим на интимное расположение первой красавицы Петербурга Натальи Пушкиной (Ирина Володко). На глазах у придворного Петергофа он обхаживает ее, увлекая в укромные уголки парка. Быстро добившись благосклонности дамы, царь вынужден соблюдать приличия и скрывать свой роман, поэтому прибегает к услугам светского повесы Дантеса (Борис Тамарин). Николай по-

кровительствует ловеласу в его притворном увлечении женой поэта, направляя слухи и сплетни двора в ложную сторону. Дантес послушно выполняет назначенную ему роль, не слишком понимая, что стал пешкой в руках всемогущего государя — верховного кукловода.

Тема пресловутого любвеобилия (сластолюбия) императора Николая I, его склонности иметь и менять безотказных возлюбленных (существования гарема при царском дворе) пришла в кинематограф не без помощи пушкинистов. Один из самых именитых, П.Е. Щёголев (1877–1931), писал: «Пушкина и ей подобные красавицы-фрейлины и молодые дамы двора — не только ласкали высочайшие взоры, но и будили высочайшие вожделения. Для придворных красавиц было величайшим счастьем понравиться монарху и ответить на его любовный пыл. Фаворитизм крепко привился в закрытом заведении, которым был царский двор» [21, с. 369–370]⁽⁴⁾.

Сегодня подобные представления категорически отвергаются. «Некоторые знатоки (П.Е. Щёголев), — пишет историк А.Н. Боханов, — в пылу антимонархического угара, стараясь доказать „развратный характер“ Николая I, не стеснялись намекать на интимную близость Царя и жены Пушкина Натальи Николаевны (урожденная Гончарова, во втором браке Ланская, 1812–1863). Подобная мифическая „связь“ якобы и стала главной причиной дуэли и смерти Поэта. Данные намеки не только совершенно бездоказательны, но и, скажем прямо, омерзительны» [3].

Однако мир большого света был устроен таким образом, что в пикантный и скандальный адюльтер верилось охотнее, чем в супружескую верность, ибо в любом случае скандал для публики *интереснее*. Добропорядочность и честность жены Пушкина отвергается ради легенды, которую, если ее не обнаруживают в реальности, легко сочиняют. А сплетня, как и легенда, не нуждается в доказательствах, достаточно намерений авторов.

В 2013 году в издательстве «Алгоритм» вышла книга известного экономиста-рыночника академика Н.Я. Петракова (1937–2014) «Пушкин целился в царя. Царь, поэт и Натали». Десятью годами раньше появилась его первая книга на пушкинскую тему «Последняя игра

(4) Первое издание книги вышло в 1916 году, и с тех пор она часто переиздавалась.

Александра Пушкина» (Москва, 2003). Обе книги были признаны критикой *сенсационными*. По версии академика, роман Н.Н. Пушкиной с Николаем I был бурным, страстным и продолжительным, Дантес же был назначен царем записным кавалером жены Пушкина для отвода глаз. Пушкин догадывался, кто его истинный соперник, и жестоко страдал от ревности, ибо отлично знал принципы «иерархического эротизма» в самодержавно-крепостнической России. Он сам признавал «естественное» право на сожительство с крепостными девицами и неоднократно пользовался таким правом. Девица должна была почитать барскую милость за благодать. При дворе в роли барина выступал император, а в роли крепостных девиц — все без исключения дамы высшего света, а также все допущенные ко двору лица женского пола [12].

Как видим, ничего сенсационного в версии академика Петракова нет — немой фильм 1927 года с интригой императора Николая I, затеянной им против первого русского поэта, на 75 лет опередил книжные версии, которые остаются областью предположений и домыслов, но не сферой достоверных фактов. Доказать «математически» истинность выдвинутых версий невозможно, ибо многое в них строится на произвольных допущениях и догадках, на «логических» построениях. Хотя в делах любовных людей далекого прошлого какая может быть логика? Никто из ныне живущих официальных и неофициальных пушкинистов не может с уверенностью утверждать наличие или отсутствие любовной связи между лицами, жившими 200 лет назад, если эти лица сами в этом в свое время не сознались, не оставили письменных признаний, истинность которых, в свою очередь, тоже нуждалась бы в дополнительной тщательной проверке.

В любом случае, жизнь Николая I и связанная с ней (отчасти, конечно) судьба последних лет жизни Пушкина остаются магнитом для сочинителей версий, интерпретаций, трактовок, в том числе воплощенных на театральной сцене и киноэкране.

В духе сказки

Первые немые картины смогли охватить значительное число исторических тем и сюжетов, к которым имел отношение Николай I. В 1911 году на экраны вышел русский игровой полнометражный

фильм о Крымской (Восточной) войне, который стал важной вехой в истории отечественного кинематографа. Он открывался кинопортретами императоров Николая I и Александра II, а также руководителей и героев обороны Севастополя. Для собрания Госфильмофонда был подготовлен, однако, сокращенный монтаж фильма, из которого были удалены все эпизоды религиозного и монархического содержания.

Не повезло и теме, связанной с событиями 14 декабря 1825 года. К столетию восстания декабристов был снят черно-белый полнометражный (99 мин.) немой фильм «Декабристы» (1926) режиссера А.В. Ивановского, написавшего сценарий вместе с П.Е. Щёголевым. Историко-биографическую драму населяют около двадцати действующих лиц: оба императора (Александр I и Николай I), великий князь Константин, восемь самых известных декабристов, их жены и подруги. Сам мятеж, как и его предыстория, представлены как фон, на котором разворачивается любовная история декабриста Ивана Анненкова (Борис Тамарин) и французской модистки Полины Гёбль (Варвара Анненкова⁽⁵⁾). Журнал «Советское кино» сердито раскритиковал картину, утверждая, что несмотря на эффектные театральные сцены и богатый антураж, декабристы имеют к фильму стороннее отношение, а их история увидена как будто из окна модного магазина, где служила продавщицей француженка Полина Гёбль [7, с. 31].

Хорошо известно, что кинематограф обращается к историческим событиям чаще всего в связи с их юбилеями. Прошло полвека после немых «Декабристов», и к 150-летию восстания Владимир Мотыль снял двухсерийную цветную картину «Звезда пленительного счастья» (1975), в центре которой снова оказалась красивая любовная история декабриста Ивана Анненкова (Игорь Костолевский) и француженки Полины Гёбль (Эва Шиккульска). Несколько поколений зрителей увидели в фильме, помимо героической сказки в исполнении лучших актеров своего времени, вдохновенную историю о славном племени отважных борцов за свободу и счастье народа. Понятным было желание авторов картины изобразить декабристов рыцарями без страха и упрека — побудить их дерзить Николаю I (Василий Ливанов), кото-

(5) Немецкая актриса русского происхождения (псевд. Барбара фон Анненкофф), правнучка Прасковьи Анненковой, была приглашена в СССР для съемок в фильме «Декабристы», где сыграла роль Полины Гёбль, своей прабабушки.



Ил. 2. Владислав Стрельчик в роли Николая I. «Отец Сергей», режиссер И. Таланкин, 1978

рый показан холодным, трусливым и мстительным тираном, таким, каким его изображал Герцен, но каким Николай Павлович не был.

Когда в картине В.Я. Мотыля император иезуитски вкрадчиво пытается вытащить важные подробности восстания у Кондратия Рылеева (Олег Янковский), тот с вызовом отвечает: «На товарищай доносить нечестно!» Пафос авторов картины совершенно ясен, но, как ни жаль, он полностью противоречит фактам: декабристы не были байроническими героями. Уже вечером 14 декабря 1825 года арестованный Кондратий Рылеев, опережая вопросы следственной комиссии, торопился донести, что в полках около Киева существует крупнейшее тайное общество во главе с полковником Пестелем; позже поэт продолжал называть новые и новые имена.

Не буду подробно касаться давно замеченных неточностей, крупных и помельче: генералу М.А. Милорадовичу Каховский стрелял в спину, а не в грудь; никто из декабристов не смел обзывать царя «свиньей», не было грубой кулачной расправы царского сатрапа с Иваном Анненковым на его свадьбе с Полиной Гёбль и т.д. [22, с. 5]. Трудно, однако, отрешиться от бремени реальных тяжелых

сцен и деталей, от трезвого понимания, что есть история правдивая, чаще всего неприглядная, есть история приукрашенная и есть история перекрашенная. О фильме Мотыля, с прекрасной музыкой Исаака Шварца, чудесным романсом Булата Окуджавы «Кавалергарды, век недолог...», хочется сказать одно: как хорошо было бы, если бы история мятежа «Детей Декабря» была похожа на эту сказку, а не на бль, которая открывается, если внимательно изучать исторические документы и следовать им хотя бы в главных пунктах.

Новые подходы

Новые ветры в изучении истории, не подчиненные прежним установкам, пробудили у кинематографа, особенно у документального и документально-игрового, желание всмотреться в те далекие события и попытаться понять, зачем представители лучших дворянских родов устроили бунт с намерением истребить всю императорскую фамилию.

В 2013 году вышел проект «Романовы», приуроченный к 400-летию воцарения на Руси дома Романовых, который сочетает в себе элементы и игрового, и документального кино, информационной графики и анимации. История рассказывает о том, что представляло собой русское самодержавие как система управления, каковы ее недостатки и преимущества, какую роль монархи дома Романовых играли в событиях российской и мировой истории. При помощи графики создается максимально исторически достоверная картина, которая погружает зрителя в атмосферу и ощущение времени и позволяет увидеть царя глазами современников. Нет ничего удивительного в том, что личность и поступки императора Николая I рассматриваются с точки зрения исторической подлинности, а не политической конъюнктуры, через оптику документа и факта.

В 2016 году под эгидой Российского военно-исторического общества был создан документально-игровой исторический двухсерийный фильм режиссера Максима Беспалого «Дело декабристов». Пошагово и поминутно анализируются ключевые моменты мятежа: обман офицерской верхушкой нижних чинов относительно цели бунта; роль героя войны 1812 года генерала-адъютанта Александра Христофоровича Бенкендорфа (Антон Багмет) в проведении следственных дел (он знал о существовании тайных обществ и успел предупредить

о том императора Александра I); предательство руководителя восстания полковника Сергея Трубецкого (Петр Лойко), скрывшегося в доме австрийского посла, своего родственника; попытка генерала Милорадовича (Андрей Благодославенский) уговорить солдат покинуть площадь. И уже прозвучало солдатское «ура» в честь генерала, участника 55 сражений, но в этот момент князь Евгений Оболенский вонзил винтовочный штык генеральскому коню в бок, одновременно пулей был смертельно ранен сам генерал.

Это была первая кровь, пролили ее заговорщики — несмываемое пятно на репутации восставших. Цена вопроса: 1271 погибший, среди которых 970 зевак, 282 солдата, 18 офицеров, 1 генерал.

Кажется, впервые в полном согласии с фактами фильм показал поведение Николая I (Артем Ефремов), его отвагу и мужество на Сенатской площади, когда он взглядом остановил заговорщика Александра Якубовича, целившегося в него в упор. Важно знать, что следствие не стремилось во что бы то ни стало найти у подозреваемых провинностей больше, чем их реально было, а сам Бенкендорф не скрывал своего сочувствия ко многим, с кем служил и дружил, кого хорошо знал. На основании многих документов фильм свидетельствует, как по-разному вели себя на допросах заговорщики — так, поэт Александр Одоевский (адресат пушкинских строк «Во глубине сибирских руд» и автор ответного стихотворения «Струн вещей пламенные звуки...») предлагал себя в дознаватели, поскольку знает многих и многое, чего другие не знают. «Я хочу, чтобы Европа узнала истину, — скажет 20 декабря Николай I, собрав в Зимнем дворце весь дипломатический корпус. — Ничего не будет утаено».

Фильм высветит личность Павла Пестеля, замешанного в крупных финансовых махинациях и доносах, расскажет о его намерении создать «когорту обреченных» — тех, кто готов убивать женщин императорской фамилии, а потом казнить убийц и этим снять с себя все подозрения. Подробно анализируется программный документ Южного общества — «Русская правда», с ее замыслом ввести в стране военную диктатуру.

В списках, составленных на основании признаний заговорщиков, насчитывалось 579 имен, но оказалось, что большая часть фигурантов были оговорены: непричастных к делу — 178, привлеченных по ошибке — 18, умерших задолго до восстания — 22, доносчиков — 18,

привлеченных по ложным доносам — 107. Арестовали 259 человек, из которых многие были сразу же отпущены как непричастные к заговору и получили денежную компенсацию.

Под наплывом неопровержимостей привычная со школьных лет картинка, где благородные романтические герои противостоят кровавому царскому режиму, — эта картинка лишается сияющего ореола, покрывается пятнами и пятнышками. Проступает изнанка...

Документальные картины последних лет стремятся, опираясь на факты, показать, какой на самом деле была николаевская эпоха со всеми ее минусами и плюсами, как создавался Свод законов Российской империи, какими мыслились новые государственные институты, как работало пресловутое Третье отделение императорской канцелярии, занимавшееся сыском по политическим делам, а также осуществлявшее надзор за революционерами. (Численный личный состав «охранки» был ничтожно мал: в 1826 году — 16 человек, в 1829-м — 20, в 1841-м — 27, в 1856-м — 31.) Современная кинодокументалистика доказывает, что Николай I вовсе не был «неодаренным и необразованным» [9, с. 158] — императора интересовала прежде всего передовая инженерная наука, которой он успешно обучался. Именно его инженерная предусмотрительность не позволила гитлеровцам век спустя захватить столицу, к которой они подошли на расстояние в 40 километров; так что спасти Москву могло только чудо.

«И чудо произошло, — повествует документальный фильм „Николай I. Часовой империи“. — 77 отборных фашистских дивизий, более миллиона солдат были отброшены от столицы. Разъяренный Гитлер слушал объяснения своих генералов: „Мы не успели завезти зимнее обмундирование и боеприпасы“. И это правда. Группа армии „Центр“, наступавшая на Москву, не смогла получить более 30% необходимых грузов. Причина — пробки на железных дорогах из-за разницы в размерах колеи. Приходилось переобувать поезда, чтобы они могли проехать по нашим железным дорогам, которые шире европейских на 89 миллиметров. Но мало кто тогда вспоминал, кого нужно благодарить... Император Николай I, который называл себя „часовой империи“, именно с этой целью утвердил особый размер колеи, в том числе для того, чтобы затруднить продвижение по стране вражеских войск. Век спустя это предвидение смогло спасти столицу».



Ил. 3. Иван Колесников в роли Николая I. «Союз спасения», режиссер А. Кравчук, 2019

В документальном кино последних лет рассказывается об исключительном трудолюбии Николая I, ежедневно начинавшего работу с семи часов утра и работавшего до позднего вечера, императора, который вел аскетичный образ жизни и не любил показную роскошь. Понимая, как опасна для империи слабая власть, он укреплял собственную власть всеми силами, не терпя инакомыслия, подавляя малейшие проявления бунта (ибо уже один раз столкнулся с русским бунтом лицом к лицу). Признавая свою неспособность справиться с коррупцией, сам был честнейшим человеком. Не побоялся лично усмирить холерный бунт, вспыхнувший в Санкт-Петербурге. Работал на износ, замкнув на себя все дела в империи, стремясь объять необъятное. Очень подвело его и такое качество, как честность, похвальное для обычного человека, но опасное для политика, ибо другие не отвечают тем же. Честная политика как раз и привела к Крымской войне.

Новый российский военно-драматический фильм режиссера Андрея Кравчука «Союз спасения» (2019), а также восьмисерийная картина режиссеров Никиты Высоцкого и Ильи Лебедева «Союз спасения.

Правда и ложь в исторических репутациях. Образ императора Николая I в отечественном кинематографе



Ил. 4. Александр Домогаров в роли генерала Милорадовича. «Союз спасения. Время гнева», режиссеры Н. Высоцкий, И. Лебедев, А. Кравчук, 2022

Время гнева» (2022), ставшая продолжением и расширенной версией «Союза спасения», повествуют о декабрьском мятеже 1825 года как об огромном трагическом событии, где русские стреляют в русских, свои убивают своих. Нет былой романтики; очень спорен вопрос о героизме; действия руководителей мятежа, обманом выведших солдат на площадь и виновных в большой крови, показаны в соответствии с фактами, какими бы горькими они ни были. В обеих картинах в роли Николая I снялся актер Иван Колесников. Сам выбор актера на роль оболганного и оклеветанного царя красноречив: зрители увидели не «медузу с усами» (каким Николая I рисовал Герцен), не труса в обличье тирана (как об этом писали многие советские авторы), а личность трагическую, не желавшую власти, но вынужденно принявшую ее, не желавшую крови, но поставленную в обстоятельства, где требовалась решимость, ибо слабости на троне история не прощает.

Впрочем, единодушия в оценках «Союза спасения» и его расширенной версии, как того и следовало ожидать, не получилось. Для одних — это «клевета на лидеров декабристского восстания», для

других — «отсылка к современному протестному движению и цветным революциям» [8].

В любом случае, тема декабрьского мятежа 1825 года и всех его участников остается горячей и 200 лет спустя.

Заключение

В своем завещании Николай I написал: «Благодарю всех меня любивших, всех мне служивших. Прощаю всех, меня ненавидевших. Прошу всех, кого мог неумышленно огорчить, меня простить. Я был человек со всеми слабостями, коим люди подвержены; старался исправиться в том, что за собой худого знал. В ином успевал, в другом нет; прошу искренне меня простить. Я умираю с благодарным сердцем за все благо, которым Богу было угодно на сем преходящем мире меня наградить; с пламенной любовью к нашей славной России, которой служил, по крайнему моему разумению, верой и правдой; жалею, что не мог произвести того добра, которого столь искренне желал. Сын мой меня заменит. Буду молить Бога, да благословит его на тяжкое поприще, на которое вступает, и сподобит его утвердить Россию на твердом основании страха Божия, дав ей довершить внутреннее ее устройство, и отдаляя всякую опасность извне» [11].

Поэт Серебряного века Михаил Цетлин (1882–1945), писавший под псевдонимом Амари (фр. à Marie — для Марии), уже после революции, находясь в эмиграции, создал девятичастную поэму «Россия Николая». Император показан и в дни воцарения, и в годы могущества, и на смертном одре.

На низкой походной кровати,
На которой всегда он спал,
Средь слез семьи и объятий
Император умирал.

В последние мгновения своей жизни он думает об обороне Севастополя и восстании декабристов как о главных — самых трудных — периодах своего царствования:

«Молчите про Севастополь!..
А душа еще там, всё там...
Редуты, курганы, окопы,

Правда и ложь в исторических репутациях. Образ императора Николая I в отечественном кинематографе

Я их строил когда-то сам.
Камчатский редут Тотлебен
По моим чертежам возвел.
Обо всем дам отчет на небе...
Смолк, ослаб и в себя ушел.
И готовясь к докладу, к приему
Перед тронном другого Царя,
Вспомнил, может быть, сквозь полудрему
Про далекий день Декабря... [1]

Судя по историко-биографической тенденции последних лет, можно ожидать новых серьезных экранных воплощений образа Николая I, как и покушавшихся на его жизнь «Детей Декабря».

Правда и ложь в исторических репутациях. Образ императора Николая I в отечественном кинематографе

Список литературы:

- 1 *Амари*. Россия Николая // Stihoza.ru. URL: <https://stihoza.ru/amari/rossiya-nikolaya/> (дата обращения 13.09.2023).
- 2 *Бенкендорф А.Х.* Восстание 14 декабря 1825 года / Публ. А. Литвина // Звезда. 2007. № 4. URL: <http://www.zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=740> (дата обращения 13.07.2023).
- 3 *Боханов А.Н.* Царь и Поэт (император Николай I и А.С. Пушкин) // Православный апологет. Богословский комментарий на некоторые современные непросые вопросы вероучения. № 6. URL: <https://apologet.spb.ru/ru/2044.html> (дата обращения 14.07.2023).
- 4 *Герцен А.И.* Сочинения: В 9 т. Т. 4: Былое и думы. М.: ГИХЛ, 1958. 492 с.
- 5 *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 406 с.
- 6 *Записки графа Александра Ивановича Рибоьера* // Русский архив. 1877. Кн. 5. С. 5–36.
- 7 [Как не нужно делать «исторические картины». О фильме «Декабристы»] // Советское кино. 1927. № 2. С. 31.
- 8 Критика. «Союз спасения», 2019 // Kinopoisk.ru. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/972740/press/> (дата обращения 15.11.2023).
- 9 *Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин: биография писателя. СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. 288 с.
- 10 Николай Первый. Молодые годы: воспоминания, дневники, письма / Сост. и подгот. текста М.А. Гордин, В.В. Лапин, И.А. Муравьева. Кн. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 2008. 350 с.
- 11 *Олейников Д.И.* Николай I. М.: Молодая гвардия, 2012. 384 с. // Libcat.ru. URL: <https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/157150-dmitrij-olejnikov-nikolaj-i.html> (дата обращения 13.07.2023).
- 12 *Петраков Н.Я.* Пушкин целился в царя. Царь, поэт и Натали // Bookz.ru. URL: <https://bookz.ru/authors/petrakov-nikolai/book-pushkin-tselilsia-v-tsaria-tsar-poet-i-natali-124173/read.html> (дата обращения 14.07.2023).
- 13 *Прохоров С.* Главная милость императора: Николай I и Александр Пушкин // Razumei.ru. URL: <https://www.razumei.ru/lib/article/3033> (дата обращения 02.06.2023).
- 14 *Пушкин А.С.* Сочинения / Редакция, биографический очерк и примечания Б. Томашевского; вступ. статья В. Десницкого. Л.: Гослитиздат, 1938. 1115 с.
- 15 *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. / Под общей редакцией Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксман. Т. 7: История Пугачева; Исторические статьи и материалы; Воспоминания и дневники. М.: ГИХЛ, 1962. 462 с.
- 16 *Пушкин А.С.* Вольность. Ода // Пушкин А.С. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1978. С. 135.
- 17 *Пушкин А.С.* Капитанская дочка. Приложение. Пропущенная глава // Ilibrary.ru. URL: <https://ilibrary.ru/text/107/p.15/index.html> (дата обращения 12.09.2023).
- 18 *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 10: Письма: [1815–1837] / Примеч. Л.Б. Модзалевского, И.М. Семенко. Л.: Наука, 1979. 712 с.
- 19 *Сидорчик А.* Неприрожденный император. Почему Николай I заслуживает снисхождения // Аргументы и факты. 06.07.2016. URL: https://aif.ru/society/history/peprirozhdennyy_imperator_pochemu_nikolay_i_zasluzhivaet_snishozhdeniya (дата обращения 13.07.2023).
- 20 *Смолин М.Б.* Рыцарь самодержавия // Русский дом. 2021. № 7. URL: <http://russsdom.ru/pode/12007> (дата обращения 13.07.2023).
- 21 *Щёголев П.Е.* Дуэль и смерть Пушкина. Исследование и материалы. М.: Книга, 1987. 576 с.
- 22 *Эйдельман Н.Я.* Чувство истории // Советский экран. 1975. № 24. С. 5.

Правда и ложь в исторических репутациях. Образ императора Николая I в отечественном кинематографе

References:

- 1 Amari. Rossiya Nikolaya [Russia of Nicholas I]. *Stihoza.ru*. Available at: <https://stihoza.ru/amari/rossiya-nikolaya/> (accessed 13.09.2023). (In Russian)
- 2 Benkendorf A.Kh. Vosstanie 14 dekabrya 1825 goda [The Uprising of the 14th of December 1825], publication by A. Litvin. *Zvezda*, 2007, no. 4. Available at: <http://www.zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=740> (accessed 13.07.2023). (In Russian)
- 3 Bokhanov A.N. Tsar' i Poet (imperator Nikolai I i A.S. Pushkin) [The Tsar and the Poet (the Emperor Nicholas I and A.S. Pushkin)]. *Pravoslavnyi apologet. Bogoslovskii kommentarii na nekotorye sovremennye neprostye voprosy veroucheniya* [An Orthodox Apologist. A Theological Commentary on Some Contemporary Complicated Questions of the Creed], no. 6. Available at: <https://apologet.spb.ru/ru/2044.html> (accessed 14.07.2023). (In Russian)
- 4 Gertsen A.I. *Sochineniya: V 9 t.* [Works: In 9 vols.] Vol. 4: *Byloe i dumy* [The Past and Thoughts]. Moscow, GIHL Publ., 1958. 492 p. (In Russian)
- 5 Ginzburg S.S. *Kinematografiya dorevolutsionnoi Rossii* [The Cinema of Pre-revolutionary Russia]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 406 p. (In Russian)
- 6 Zapiski grafa Aleksandra Ivanovicha Ribop'era [Memoirs of Count Alexandre Ivanovich Ribeaupierre]. *Russkii arkhiv*, 1877, book 5, pp. 5–36. (In Russian)
- 7 [Kak ne nuzhno delat' "istoricheskie kartiny". O fil'me "Dekabristy"] [How "Historical Movies" Shouldn't Be Produced. About the Film *Decembrists*]. *Sovetskoe kino*, 1927, no. 2, p. 31. (In Russian)
- 8 Kritika. "Soyuz spaseniya", 2019 [Critical Reviews. *Union of Salvation*, 2019]. *Kinopoisk.ru*. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/film/972740/press/> (accessed 15.11.2023). (In Russian)
- 9 Lotman Yu.M. *Aleksandr Sergeevich Pushkin: biografiya pisatelya* [Alexandre Sergeevich Pushkin: A Biography of the Writer]. St. Petersburg, Azbuka-Attikus Publ., 2018. 288 p. (In Russian)
- 10 *Nikolai Pervyi. Molodye gody: vospominaniya, dnevniki, pis'ma* [Nicholas I. His Young Years: Reminiscences, Diaries, Letters], comp., text's prep. M.A. Gordin, V.V. Lapin, I.A. Muravyeva. Book 1. St. Petersburg, Pushkinskii fond Publ., 2008. 350 p. (In Russian)
- 11 Oleinikov D. Nikolai I [Nicholas I]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2012. 384 p. *Libcat.ru*. Available at: <https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/157150-dmitrij-olejnikov-nikolaj-i.html> (accessed 13.07.2023). (In Russian)
- 12 Petrakov N. Ya. Pushkin tselilsya v tsarya. Tsar', poet i Natali [Pushkin Aimed at the Tsar. The Tsar, the Poet, and Natalie]. *Bookz.ru*. Available at: <https://bookz.ru/authors/petrakov-nikolai/book-pushkin-tselilsya-v-tsaria-tsar-poet-i-natali-124173/read.html> (accessed 14.07.2023). (In Russian)
- 13 Prokhorov S. Glavnaya milost' imperatora: Nikolai I i Aleksandr Pushkin [The Main Mercy of the Emperor: Nicholas I and Alexandre Pushkin]. *Razumei.ru*. Available at: <https://www.razumei.ru/lib/article/3033> (accessed 02.06.2023). (In Russian)
- 14 Pushkin A.S. *Sochineniya* [Works], ed., biographical essay, notes B. Tomashevsky, preface V. Desnitsky. Leningrad, Goslitzdat Publ., 1938. 1115 p. (In Russian)
- 15 Pushkin A.S. *Sobranie sochinenii: V 10 t.* [Collected Works: In 10 vols], eds. D.D. Blagoi, S.M. Bondi, V.V. Vinogradov, Yu.G. Oksman. Vol. 7: *Istoriya Pugacheva; Istoricheskie stat'i i materialy; Vospominaniya i dnevniki* [The History of Pugachyov; Historical Papers and Materials; Reminiscences and Diaries]. Moscow, GIHL Publ., 1962. 462 p. (In Russian)
- 16 Pushkin A.S. Vol'nost'. Oda [Liberty. An Ode]. Pushkin A.S. *Izbrannye sochineniya: V 2 t.* [Selected Works: In 2 vols.]. Vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978, p. 135. (In Russian)
- 17 Pushkin A.S. Kapitanskaya dochka. Prilozhenie. Propushchennaya glava [The Captain's Daughter. A Supplement. An Omitted Chapter]. *Library.ru*. Available at: <https://library.ru/text/1077/p.15/index.html> (accessed 12.09.2023). (In Russian)
- 18 Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: V 10 t.* [Complete Works: In 10 vols.]. Vol. 10: *Pis'ma: [1815–1837]* [Letters: 1815–1837], notes L.B. Modzalevsky, I.M. Semenko. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 712 p. (In Russian)
- 19 Sidorchik A. Neprirozhdennyi imperator. Pochemu Nikolai I zasluhivaet snishkozheniya [The Not-inborn Emperor. Why Nicholas I Deserves Condescension]. *Argumenty i fakty*, 06.07.2016. Available at: https://aif.ru/society/history/neprirozhdennyy_imperator_pochemu_nikolay_i_zasluzhivaet_snishkozheniya (accessed 13.07.2023). (In Russian)
- 20 Smolin M.B. Rytsar' samoderzhaviya [The Knight of Autocracy]. *Russkii dom*, 2021, no. 7. Available at: <http://rusdom.ru/node/12007> (accessed 13.07.2023). (In Russian)
- 21 Shchegolev P.E. *Duel' i smert' Pushkina. Issledovanie i materialy* [The Duel and Death of Pushkin. A Study and Materials]. Moscow, Kniga Publ., 1987. 576 p. (In Russian)
- 22 Eidel'man N.Ya. Chuvstvo istorii [The Feeling of History]. *Sovetskii ekran*, 1975, no. 24, p. 5. (In Russian)

УДК 791
ББК 85.374

Смолев Даниил Дмитриевич

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA-5523-2020
danilasmolev@mail.ru

Ключевые слова: эстетика сериала, западный сериал, монтаж, межкадровое пространство, клиффхэнгер, открывающие титры, заставка, трансмедийный проект, фанфик, повторение и вариация, реткон, культура участия, Мельес, Тысяча и одна ночь

Смолев Даниил Дмитриевич

Сериалы и паузы: к проблеме МОНТАЖНОГО ШВА



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-436-497

Для цит.: Смолев Д.Д. Сериалы и паузы: к проблеме монтажного шва // Художественная культура. 2024. № 2. С. 436–497.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-436-497>.

For cit.: Smolev D.D. Series and Pauses: To the Problem of Cutting. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 436–497. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-436-497>. (In Russian)

Smolev Daniil D.

PhD (in Philosophy), Senior Researcher, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA-5523-2020
danilasmolev@mail.ru

Keywords: serial aesthetics, Western series, editing, inter-frame space, cliffhanger, opening sequence, splash screen, transmedia project, fan fiction, repetition and variation, retcon, participatory culture, Méliès, One Thousand and One Nights

Smolev Daniil D.

Series and Pauses: To the Problem of Cutting

Аннотация. В отличие от классического кинофильма, требующего от аудитории внимания от первого до последнего кадра, всякий сериал вынужден работать с паузами, составляющими эстетическую специфику этого художественного формата. Разрывы между сезонами, эпизодами, а иногда и блоками внутри отдельной серии (переходы к рекламе) нередко тщательно продумываются создателями и поддерживаются специфическим инструментарием, который призван удержать интерес зрителя к произведению: клиффхэнгер, ретроактивный континуитет, модуль «в предыдущих сериях» и др.

На материале кино-, теле- и литературных сериалов автор анализирует процесс встречи реципиента и произведения — как в период непосредственного восприятия, так и в ситуации ожидания следующей части. Высокая дискретность сериального ритма приводит сверхдлинную форму к череде драматургических кризисов, вынуждая не только развивать действие вперед, но и корректировать собственное прошлое, устранять логические несогласования и по-новому интерпретировать уже случившиеся события. В статье утверждается, что сериал намеренно отказывается от фабулы как от событийной данности, вводит новые негласные условности, которые должен принимать его преданный зритель, а также налаживает «обратную связь» с аудиторией, входя в интерактивный повествовательный модус.

Abstract. Unlike a classic film, which requires the audience's attention from the first to the last frame, every series is forced to deal with pauses, which constitute the aesthetic specificity of this artistic format. Breaks between seasons, episodes, and sometimes blocks within a separate episode (transitions to advertising) are often carefully thought out by the creators and supported by specific tools that are designed to maintain the viewer's interest in the work: a cliffhanger, retroactive continuity, the module "in previous episodes," etc.

Using film, television and literary series as a researcher material, the author analyzes the process of the audience's encounter with a work — both during its direct perception and in anticipation of the next part. High discreteness of the serial rhythm leads the extralong form to a succession of drama crises, forcing it not only to develop the action forward but also to correct its own past, resolve logical inconsistencies, and reinterpret the events that have already happened. The article argues that a series deliberately abandons the fabula (plot) as an eventual given, introduces new unspoken conventions that its devoted viewers must accept, and receives the audience's feedback, entering an interactive narrative mode.

Тайна монтажной склейки

Важным фактором для переживания сериала как особого эстетического явления оказывается проблема ожидания. На первый взгляд, акт просмотра, прочтения или прослушивания сериального эпизода мало чем отличается от просмотра полнометражного фильма, чтения завершённой новеллы или слушания оперы — разве что количество накопленной информации, с которой приходится соотносить новые вводные, как правило, превышает оное в работах, запертых в «начало» и «конец». Разница становится очевидна в промежутках: когда сериальный адресат уже закончил одну часть, но ещё не приступил к следующей. Где же мы находимся, когда ждём очередную серию? Продолжаем ли «смотреть» сериал, если физически его не смотрим?

Сегодня запись едва ли не любого несериального временного и пространственно-временного произведения можно поставить на паузу. Не исключено, что добросовестный реципиент будет думать о заинтересовавших его персонажах, сюжетных перипетиях и лейтмотивах, которые на некоторое время застыли, чтобы продолжить движение позже. Он волен занять этот перерыв изучением биографии автора, уточнением словаря, поиском искусствоведческих параллелей и т.п., однако подобные проявления «внетекстовой» активности видятся не более чем артефактами серийности — неурочными сносками, которые вероятны: могут замаячить в сознании принимающей стороны, а могут и нет.

Не заметить же зияний — больших и малых насечек дискретности — в сериале абсолютно невозможно. Иной раз ожидание следующей части занимает недели, месяцы или годы, а иногда прерванный сериал так и не получает продолжения, что совершенно не сулит его конца. Представляя собой самонаблюдающую систему («а системы самонаблюдения всегда создают теории о собственных движениях — они делают это для того, чтобы продолжать двигаться» [см.: 23]), сериал осмысляет как свое развитие, так и свои паузы. Даже в перерывах между эпизодами мы продолжаем существовать, по мнению киноведа Илки Браш (I. Brasch, 2018), в сериальном «сейчас» [15, р. 94], пусть теперь оно расположено в межкадровой неопределённости — в эластичном монтажном шве, который растягивается неограниченно широко и долго.

Заметим, что тайна межкадрового пространства не раз оказывалась в фокусе теоретиков и практиков кино, причём задолго до его изобретения. Для таких физиков и физиологов, как Джозеф Плато, Майкл Фарадей, Феликс Савар, Жюль Марэ, Эдвард Мэйбридж и др., интерес представляли ещё не плёнка, а сетчатка, не объектив, а зрачок, не съёмочный аппарат, а человеческий мозг. Стремясь разгадать загадку зрения, все они, как Л. Бунюэль в сюрреалистическом «Андалузском псе» (1929), «скальпировали» некий собирательный глаз, выявляя принципиальное несовпадение между явленным и увиденным: как льётся вода, как галопирует лошадь, как мелкая дробинка бьёт мыльный пузырь. То свойство, которое Виктор Шкловский, вторя Бергсону, определит следующим образом: «Мир непрерывный — мир видения. Мир прерывистый — мир узнавания. Кино — дитя прерывного мира» [12].

В дальнейшем потенциал монтажного шва по понятным причинам занимал пионеров киномонтажа. Он подробно рассматривался в фокусе языкознания, семиотической школы Юрия Лотмана: «Если сопоставить движение событий в жизни и на экране, то, при бросающемся в глаза и демонстративном сходстве, внимательный наблюдатель заметит различие: события в жизни следуют непрерывным потоком, на экране же, даже при отсутствии монтажа, действие будет образовывать как бы сгустки, между которыми окажутся пустоты, заполняемые поступками-связками» [6, с. 14]. А уже в конце 1980-х генетически заданная прерывистость движущихся изображений легла в основу оригинальной теории видеорежиссера Бориса Юхананова, противопоставлявшего дискретности кинематографа априорную недискретность видео [13].

Первым же, кто осуществил по-настоящему художественное преобразование монтажного шва, был Жорж Мельес, придумавший фирменные трюки с подменой и превращением благодаря случайно заевшей кинокамере: «Понадобилась минута, чтобы освободить плёнку и вновь запустить аппарат. За эту минуту прохожие, экипажи, omnibusы изменили свои места. Когда я стал проецировать ленту, то в том месте, где произошёл разрыв, я увидел, как omnibus „Мадлен-Бастилия“ превратился в похоронные дроги, а мужчины — в женщин» [цит. по: 8, с. 211]. Спустя всего год после изобретения кинематографа великий французский иллюзионист начинает сознавать разрыв плён-

ки не как технический брак, а как творческую удачу, даря публике все новые и новые метаморфозы, построенные на спрятанных от их глаз трансформациях пространства и времени.

Ранние постановочные примитивы Мельеса представляют собой вовсе не безмонтажные или почти безмонтажные фильмы, каковыми их должно было воспринимать современникам, а ряд завуалированных джамп-катов⁽¹⁾, в которых *скрытое* («темная материя» кино) играло едва ли не большую роль, чем *явленное*. Размышляя над феноменом монтажного шва в лентах кинопостановщика, культуролог Е.В. Сальникова пишет: «В цирке можно гадать о том, куда секунду назад девался кролик из шляпы фокусника или ассистентка иллюзиониста, закрытая в черном шкафу. Но невозможно строить никаких предположений о том, где на самом деле все то, что происходит сейчас в экранном мире, все то, что мы видим в кадре или что вдруг исчезает из кадра, — потому что все это нигде. И одновременно — перед глазами публики. И все-таки нигде» [9, с. 78].

Сложно допустить, что загадка склейки, крадущей реальность, оставалась незамеченной, что посетители синематографа воспринимали эти пертурбации как нечто само собой разумеющееся и не требовали ответов: куда подевалась нарядная дама, как на ее месте возник скелет и куда пропал после, когда, благодаря размашистым пассамам Мельеса, дама возвратилась на свое место из заэкранного ниоткуда (*Escamotage d'une Dame chez Theatre Robert Houdin*, 1896). «„Неконтролируемая жизнь чувств“, — пишет М.Б. Ямпольский, опираясь на известное наблюдение Зигфрида Кракауэра о зрительской памяти в „Орнаменте массы“, — всегда создает иллюзию актуальности, ведь для читателя или зрителя нет ничего актуальнее собственного аффекта» [14, с. 321]. Вот и «съеденное» в стыке кадров пространство-время не исчезает бесследно — напротив, именно оно и занимает голову и чувства наблюдателя. Диегетическое (принадлежащее экранному миру) становится ключом к исследованию недиегетического

(1) Если традиционные виды монтажа призваны сгладить течение экранного времени, то резкие джамп-каты обнажают рукотворность кинематографа, создавая у зрителя ощущение «съеденного» в монтажной склейке пространственно-временного отрезка. Яркий пример использования этого приема можно обнаружить в фильме Жан-Люка Годара «На последнем дыхании» (1960).

(экранному миру не принадлежащего), а монтажный шов — уже не швом, а пространством, в котором способно жить растревоженное сознание человека.

Чрезвычайно редуцированной в этом ключе нам видится много-ступенчатая метафора французского киносемиотика-структуралиста Кристиана Метца, уподоблявшего зрителя картины чемодану с кинооборудованием: «Когда я говорю, что „я вижу“ фильм, то я понимаю под этим единственное в своем роде смешение двух противоположных потоков: фильм является тем, что я воспринимаю, и одновременно тем, что я запускаю, поскольку его не было, когда я входил в зал, и не будет, стоит лишь только закрыть глаза. Запуская его, я представляю собой кинопроектор, воспринимая фильм — экран; в обоих случаях я — камера, смотрящая и снимающая» [7, с. 81]. Вот только загадка монтажного шва способна будоражить публику как в момент непосредственного восприятия фильма, так и в фазе «закрытых глаз» — когда зритель и не «смотрит», и не «снимает» кино. Описываемый аффект во многом трансцендентален, ирреален, он находится за границей институциональных правил, а потому ранний и неопытный кинематограф долгое время его игнорировал, довольствуясь сугубо зрелищным спецэффектом «было/стало».

Тысяча и одна ночь

Совсем по-другому воспринимают монтажный шов сериальные формы, ведь они происходят именно из разрыва и в разрыве «пленки» — вне зависимости от конкретного медиума, в котором обитают. Пожалуй, лучшая иллюстрация этого тезиса — протосериал «Тысяча и одна ночь», средневековый памятник арабской литературы, включающий в себя сказки нескольких народов мира. В свете обозначенной проблематики нас интересует рамочная история под названием «Рассказ о царе Шахрияре и его брате», которая вводит в повествование главную героиню Шахразаду — дочь визиря, хитроумную наложницу кровожадного правителя. Напомним и центральную коллизию сборника: надеясь избежать казни, уготованной всякой девушке, что проведет ночь с Шахрияром, находчивая Шахразада берется еженощно развлекать своего визави сказками: «Клянусь Аллахом, —

воскликнул царь, — я не убью ее, пока не услышу всю ее повесть, ибо она удивительна!» [5, с. 36].

Одно присутствие в сюжете постоянных героев придает разрозненным историям черты единого линейного письма, напоминающего по композиции вертикально-горизонтальный сериал. За пояснением этого термина обратимся к дефинициям британского культуролога Реймонда Уильямса (R. Williams, 1974), понимавшего под вертикальным сериалом «эпизодическое повествование с повторяющимися вариациями», а под горизонтальным — «развивающиеся сюжетные арки» [27, р. 56–57]. Иными словами, если каждый эпизод вертикального сериала репрезентует герметичную новеллу — историю с началом, серединой и концом, то горизонтальный сериал обладает романной структурой, он длит свой сюжет из главы в главу. Что же касается вертикально-горизонтального сериала, наиболее распространенного на западном телевидении 2000–2010-х годов, то его следует воспринимать как гибрид: каждый эпизод демонстрирует законченную историю, но персонажи никуда не исчезают на протяжении всего повествования, соединяя вереницу нарративов в целое («Доктор Хаус» (House, M.D., 2004–2012), «Офис» (The Office, 2005–2013), «Теория большого взрыва» (The Big Bang Theory, 2007–2019)). Именно такими сквозными героями в «Тысяче и одной ночи» выступают Шахрияр и Шахразада, не только оправдывающие чтение сказок (закрытых историй), но и прогрессирующие сами по себе: за тысячу и одну ночь (2,7 года) они успевают родить троих сыновей и пожениться⁽²⁾.

Четко обозначены в этом протосериале и «монтажные швы», расположенные в «слепой зоне» между утром и ночью, ведь всякий раз рассвет обрывает Шахразаду на полуслове, вынуждая заслушавшегося царя вновь и вновь откладывать ее казнь в ожидании продолжения. Вот как трактует эту драматургическую особенность исследовательница мусульманской литературы, феминистка Федва Малти-Дуглас (Fedwa Malti-Douglas, 2004): «Можно сказать, эта уловка — высшая женская хитрость, представляющая собой непрерывную игру в притяжение (рассказывание историй), за которым следует отказ от удовлет-

ворения (окончание сказки будет только следующей ночью). Вместо того, чтобы последовать шаблону физической близости, Шахразада переносит проблему желания из сексуальной сферы, области шахрияровской травмы, во внешнюю — отдаленный и податливый мир текста. Ее повествование учит новому типу желания, которое тянется из ночи в ночь и не угасает на протяжении дней» [25, р. 40].

Но чтобы осуществить перенос, неизвестным авторам средневекового шедевра было мало наделить Шахразаду талантом обрывать сказку на самом интересном месте — то есть развести течение «художественного» и «реального» времени сериала, — и они включили в сюжет еще одно (не столько действующее, сколько говорящее) лицо — Дуньязаду, младшую сестру героини. «Шахразада сказала: О царь, у меня есть маленькая сестра, и я хочу с ней проститься. И царь послал тогда за Дуньязодой, и она пришла к сестре, обняла ее и села на полу возле ложа. И тогда Шахрияр овладел Шахразодой, а потом они стали беседовать; и младшая сестра сказала Шахразде: Заклинаю тебя Аллахом, сестрица, расскажи нам что-нибудь, чтобы сократить бессонные часы ночи» [5, с. 21–22].

Мало того, что Дуньязада молча присутствует при совоплощениях собственной сестры с царем (что примечательно, рассказчицы и слушателя, автора и адресата), ее сюжетная роль даже забавна: она состоит в том, чтобы, переходя от одной ночи к другой, от одного монтажного шва к другому, *жаждать продолжения*, подстегивая интерес Шахрияра. Эта второстепенная героиня неустанно повторяет: «Докончи нам твой рассказ» [5, с. 89]. В других случаях Дуньязада требует от сестры новой сказки или, как сказали бы мы сегодня, нового «сериального эпизода»: «О сестрица, клянусь Аллахом, это хорошая и красивая сказка, равной которой никогда не было слышано, но расскажи мне другую историю, чтобы мы могли провести остаток этой бессонной ночи. — С любовью и охотой, если позволит мне царь! — ответила Шахразада, и царь воскликнул: Рассказывай свою историю и поторапливайся!» [5, с. 177]. Наконец, она словно озвучивает вопросы за не слишком словоохотливого деспота: что у Шахрияра на уме, то у Дуньязады на языке. Так, завершив «Сказку о горбуне», Шахразада забрасывает правителю-сериаломану новый крючок: «Но это нисколько не удивительнее рассказа о двух визирях

(2) Существуют короткая и длинная версии завершения «Тысячи и одной ночи». Одна из них, более длинная — описывает церемонию бракосочетания Шахрияра и Шахразды, другая — нет, но обе учитывают факт рождения троих сыновей.

и Анис-аль-Джалис». Однако отвечает ей вовсе не антагонист: «А как это было? — спросила Дуньязада» [5, с. 332].

Не вмешиваясь в ход ни большой горизонтальной, ни маленьких вертикальных историй, не обладая никакими отличительными характеристиками, кроме разве что любопытства, эта странная героиня выполняет исключительно функциональную, связующую роль, да и то лишь на первых порах (уже во втором томе читатель практически забывает о незримой третьей, засидевшейся в царских покоях). Таким образом, Дуньязада представляет собой едва ли не первую в истории сериальных форм персонификацию клиффхэнгера (англ. cliff — скала, hang — висеть, что можно перевести как «висящий над обрывом»).

Клиффхэнгер: взвинчивание динамики перед сериальной паузой

Если обратиться к эталонному определению Скотта Хиггинса (S. Higgins, 2016), мыслившего клиффхэнгер как зазор между «в последний момент» и «слишком поздно» [19, р. 64], то Дуньязада и есть тот механизм, что призван перебросить мостик между выходом из истории в монтажный шов и возвращением в сказку. Она — само ожидание, сам разрыв художественной длительности и сама интенция сериала продолжаться бесконечно долго, откладывая — в самом прямом смысле слова — смерть.

Потребность одушевить, наделить телесными свойствами технический прием не получится оправдать незрелостью средневекового сериала. То же выделение клиффхэнгера мы обнаружим и в немых киносериалах, где переход из диегетического во внедиегетическое сериальное пространство нередко сопровождается интертитром: «Нашли ли смерть Жюв и Фандор во время взрыва виллы леди Бельтам?» — спросил в конце эпизода «Жюв против Фантомаса» (Juve contre Fantômas, 1913) режиссер Луи Фейад, сломав четвертую стену. В звуковых киносериалах набранный текст заменяется закадровым голосом, ставшим своеобразной визитной карточкой студии Columbia в 1940-х годах: «Как Бренда сможет пережить это ужасное происшествие? Поможет ли Чак расправиться с двумя убийцами, которые к ней приближаются? Что будет, если она выберется из-под обломков живой?» (сериал «Бренда Старр, репортер» (Brenda Starr, Reporter, 1945), эпизод 2 «Пылающая ловушка»). А в некоторых сериалах уже эпохи

«сложного телевидения» олицетворить клиффхэнгер, как в «Тысяче и одной ночи», поручается все тому же полуперсонажу или самому автору. Именно это произошло в «Королевстве» (Riget, 1994–2002) Ларса фон Триера: «Каждая серия его завершалась лирико-философским отступлением Триера, который появлялся перед камерой во фраке Карла Теодора Дрейера и рассуждал о только что произошедших событиях, намекая на драматургические исходы этих коллизий» [10, с. 22].

В приведенных примерах сериальная форма не только эксплуатирует клиффхэнгер, чтобы как можно дольше удержать внимание читателя или зрителя, но и привносит его в художественную действительность, производя на свет кентавра (набранным текстом, голосом, чьим-то сторонним обликом), — еще не полноправного актора вымышленного мира, способного действовать наряду с прочими героями, но уже и не создателя-небожителя — для публики сакрального, принципиально невидимого. Несмотря на то что персонификация или миметизация инструмента не являются обязательным условием пролонгации — любители сериалов вспомнят немало случаев, когда успешные сериалы обходились как без этого переноса, так и вовсе без клиффхэнгеров, — акцентирование приема свидетельствует о коллапсе, об экстраординарной ситуации, в которой «самонаблюдающий» организм идет ва-банк, чтобы пережить период дискретности.

Чем же предстает финальный клиффхэнгер сериала с точки зрения драматургии? Очевидно — искусственным, вынужденным решением кризиса. Зазор между «в последний момент» и «слишком поздно» сведен к минимуму, он эквивалентен мощнейшему саспенсу. Герой поставлен в критическое положение, с каким не сталкивался, по меньшей мере, на протяжении целой серии (до наступления утра Шахрияр воспринимал сказку по инерции, но вдруг он не захочет услышать новую, если отвлечется в монтажном шве?). Контроль над сериалом временно утрачен — авторы затеяли провокацию, дав реципиенту привилегию примерить на себя роль демиурга. А потому неминуемый выход из ситуации клиффхэнгера, возвращение в канву рассказа, будет омрачен скрытым соперничеством: кто лучше/правдоподобнее/убедительнее решит головоломку, найдет самое логичное разрешение патовой ситуации? В этот момент диктат рассказчика ослаблен, а сериал переходит в опасный интерактивный модус: он рискует потерять своих референтов, показавшись им неубедительным и блефующим.

Описанная ситуация свойственна большинству горизонтальных и горизонтально-вертикальных сериалов, однако изредка применима и к новеллистическому вертикальному типу пролонгированных историй, привыкших обнулять накопленную информацию с каждой новой серией. Иногда авторы вертикальных сериалов прибегают к клиффхэнгерам в кино-, теле- и интернет-форматах, предвосхищая рекламную паузу эмоциональным взвинчиванием. Поскольку перерыв здесь не долог, исчисляется несколькими минутами, то и градус напряжения далек от критического: герою достаточно услышать неудобный вопрос, попасть впросак, столкнуться с неизвестным — пусть даже не с прямой угрозой. Всякий раз эти квазиклиффхэнгеры отмечены небольшой активизацией действия, но не тотальным коллапсом всей структуры, вынуждающим авторов загнать своих подопечных в ловушку или обратиться к помощи зала (интерактивность сериальной паузы). Сбиваясь в целые сезоны, вертикальные сериалы раскрывают героев с закрепленными привычками и стратегиями поведения во все новых событийных преломлениях, что, на наш взгляд, можно уподобить кубистическому принципу построения картины. Много-ракурсность вертикального сериала неминуемо приводит эпизоды к единообразию, а характеры персонажей — к упрощению и огрублению, в некотором роде к «геометризации». Интрига здесь не жидется на желании узнать, *что же будет дальше*; она состоит в том, *как еще может быть* — следовательно, не нуждается и в дополнительном стимулировании интереса.

Жизнь публики в монтажной паузе

Тем не менее для большинства сериалов пауза в рассказе истории опасна. Впереди — время не стазиса, а активной «межкадровой» жизни произведения, в течение которого аудитория не должна потерять внимание к нарративу — она должна действовать, как будто заместив собой временно застывших героев. Если сериал поставлен на паузу, публика не молчит, а общается, продолжая коммуницировать с сериалом даже при его остановке, на чем настаивал немецкий исследователь медиа Лотар Микос (L. Mikos, 2006): «...удовольствия, получаемые от медиаразвлечений, не так сильно зависят от конкретных переживаний, которыми человек наслаждается и которые

воспринимает как приятные. Важнее то, во что люди трансформируют этот опыт, когда рассказывают другим о том, как им было весело, или о том, как это было волнующе/трогательно/ужасно/нервно (или как-то еще)» [26, S. 139].

Интересно и то, что современные онлайн-кинотеатры, имеющие весь необходимый инструментарий, чтобы выпускать сериалы целыми сезонами, не всегда следуют этому принципу распространения. В то время как одни стриминги (Netflix, Amazon) отдают предпочтение «запойному» смотрению (такой тип потребления сериалов называется «бинджвотчинг», от англ. binge watching), то другие (НВО Max, WarnerMedia) придерживаются старомодного телевизионного регламента, выдавая подписчикам еженедельные эпизоды-порции. Западные социологи доказывают, что дозированная подача сериала — не атавизм, она позволяет эффективнее противостоять пиратству, удерживать зрителей у экрана, снижать вероятность наткнуться на спойлер и создавать чувство единения: релиз каждой части оказывается масштабным событием, которое переживается зрителями сообща [20].

Другое воплощение активной межсерийной жизни — формирование фэндом (фанатской культуры), который осуществляет неконтролируемое распространение сериального текста в других медиумах. Типичное его проявление — фан-арт, творчество поклонников по мотивам той или иной вселенной, включающее в себя и перевоплощение в вымышленных героев (костюмы), и участие в тематических фестивалях (Comic Con), и создание собственных произведений-интерпретаций (фанфики). Несмотря на очевидную зависимость локальных фанатских сообществ от бума массовой культуры в XX веке, нельзя не отметить весьма древней истории этого явления. По мнению ряда литературоведов, истоки фанфиков восходят к сказкам, народным поверьям и мифам [17, p. 62]. Еще категоричнее заявляет об этом американский писатель Майкл Чабон (M. Chabon, 2008): «Вся литература, элитарная и массовая, начиная с „Энеиды“, есть фанфик» [16, p. 56].

Базируясь на этом утверждении, несложно прийти к выводу, что существует неразрывная связь фэндом с общими интертекстуальными процессами мировой культуры. Вне зависимости от конкретных практик трансфера закрытого текста в кластер текстов (а их великое

множество) — фильма в цикл фильмов или франшизу, сериала в несколько родственных сериалов, компьютерной игры в полноправный трансмедийный проект и др., — потенциал интертекстуального взрыва обязан монтажному шву — тому хабу, из которого произведение отправляется в свободное путешествие по разным каналам.

При этом процесс ожидания новой сериальной «главы» никак не назовешь ровным. В этот период поведение референта определяется его индивидуальной психикой, способной кардинально менять отношение к произведению. В одних случаях заряд интереса, высвобожденный клиффхэнгером (сверхдраматургическим усилием), оказывается недостаточным, и интерес к истории тает: подробности улечиваются из памяти, события путаются между собой, нарратив распадается на куски. В других ситуациях жажда следующего эпизода, напротив, лишь возрастает, вводя человека в крайне экзальтированное состояние. Описание подобной девиации присутствует в предисловии к роману «Зеленая миля», в котором Стивен Кинг привел популярную байку, датированную 1840 годом: «... „многосерийные“ романы Диккенса были чрезвычайно популярны. Популярность одного из них даже обернулась трагедией в Балтиморе. Большая группа поклонников Диккенса собралась на пирсе, ожидая прибытие английского корабля, на борту которого находился тираж журнала с окончанием романа „Лавка древностей“. Легенда гласит, что в давке несколько читателей упали в воду и утонули» [4, с. 6]. Очевидно, азитированных поклонников литературного сериала волновал один-единственный вопрос: «Жива ли героиня Нелли Трент?», — останутся ли в живых они сами, их, погибших в монтажном шве, совсем не занимало⁽³⁾.

(3) Для самого Стивена Кинга клиффхэнгер — не только часто применяемый повествовательный прием, но и маркер психического отклонения персонажей. Например, в романе «Мизери» (как и в одноименном фильме Роба Райнера, 1990) мы наблюдаем за фанатичной читательницей, заставляющей писателя Пола Шелдона переписать развязку романа. Ее любимая героиня не может умереть, и чтобы спасти ее — литературное — будущее, дама готова пойти на крайние меры, переломав писателю ноги.

«Реткон» и культура участия

В 1893 году в рассказе «Последнее дело Холмса» А. Конан Дойл ловко расправился со своим сыщиком, сбросив его со скалы Рейхенбахского водопада вместе с профессором Мориарти. Однако многочисленные читатели, включая Ее величество королеву Викторию, настолько возмутились кончиной любимого персонажа (в сериальной поэтике: превращением клиффхэнгера в повествовательную точку), что забросали сэра Артура письмами, требуя воскресить Холмса. И вот спустя 10 лет в рассказе «Пустой дом» (1903) осиротевшего Ватсона ждала самая невероятная встреча в его жизни: «Я оглянулся, чтобы посмотреть на полку, а когда я снова повернул голову, возле моего письменного стола стоял, улыбаясь мне, Шерлок Холмс. Я вскочил и несколько секунд смотрел на него в немом изумлении, а потом, должно быть, потерял сознание — в первый и, надеюсь, в последний раз в моей жизни» [3, с. 342]. Чтобы объяснить свое чудесное спасение, Шерлок незамедлительно вернулся к нюансам той роковой схватки, напомнил о найденных напарником уликах (альпеншток, портсигар, прощальная записка) и пересобрал историю, привнеся в нее ранее неизвестные подробности: «Весь ободранный и в крови, я побежал со всех ног, в темноте прошел через горы десять миль и неделю спустя очутился во Флоренции, уверенный в том, что никто в мире ничего не знает о моей судьбе» [3, с. 345].

Для сериальной культуры столь хитроумный и откровенно махинаторский выход из затруднительного положения является типичным и сопровождает многие преодоления «межкадровых» пауз. Казалось бы, главная героиня киносериала «Женщина в сером» (A Woman in Grey, 1920), сброшенная злодеем с железнодорожного моста прямо под колеса несущегося поезда, обречена на гибель. Но вот начинается вторая серия, в которой состав непостижимым образом перепрыгивает в пространстве и времени — героиня Арлин Притти приземляется аккуратно в вагон с зерном.

Трюк с добавлением новых ракурсов или кадров, игрой с темпоральностью, характерен для множества немых киносериалов. Технически он восходит к ранним кинопредставлениям Жоржа Мельеса, но служит совершенно другой художественной задаче — перед нами экстраординарная попытка сценаристов выбраться из не менее экс-

траординарной ловушки клиффхэнгера, в которую угодили как их персонажи, так и они сами. Если мельесовские фокусы кажутся зрителям органичными и полностью подчиняются условности, заданной режиссером сюжетно или жанрово, то монтажные «прыжки» в сериалах — сколь бы умело они ни преподносились — обнажают шулерство, кричат о нарушении негласного договора между авторами и публикой.

Еще нагляднее эти драматургические сбои выглядят в тех случаях, когда создатели сериала не просто сближают точки «в последний момент» и «слишком поздно», а, как Доил, переходят запретную черту. Например, в конце десятого эпизода киносериала «Похождения Элейн» (*The Exploits of Elaine*, 1914), глава «Жизненный ток», протагонистка погибает и медики констатируют время смерти, а в начале одиннадцатого эпизода («Час трех») ученый детектив Крейг Кеннеди пускает в ход электрореанимацию и возвращает Перл Уайт с того света. Двадцать лет спустя поющий ковбой Джин Отри проделает то же самое путешествие: умрет в шестом эпизоде «Призрачной империи» (*The Phantom Empire*, 1936) (эпизод 6, «Катастрофа с неба») и ловко возвратится в сюжет всего через неделю (эпизод 7, «От смерти к жизни»).

Не менее саморазоблачительными для сериальной формы выглядят исчезновения персонажей в пресловутом межкадровом пространстве. На профессиональном сленге эти выпадения из длительного нарратива принято описывать термином «put on a bus» («посадить на автобус»). Если актеры не могут сниматься дальше, но не исключают для себя возможности однажды вернуться к съемкам, сценаристы не расправляются с их персонажами, а мягко выводят из сюжетной колеи: погружают в летаргический сон или кому (на этот случай применяется термин «convenient coma» — «удобная кома»), сажают в тюрьму, отправляют в дальнее странствие и т.п. Их присутствие в сериальном действии становится номинальным: в сознании зрителя их внешний облик застывает, герои перестают развиваться, но еще могут стать чем-то вроде макгаффина⁽⁴⁾, всплывая в памяти действующих героев с помощью флешбэков или косвенно влияя на действие — в их праве

отправлять из своего далека письма, звонить, передавать сообщения в соцсетях. Многообразием этих сценарных кунштюков отмечены медицинские процедуралы «Доктор Хаус» (*House, M.D.*, 2004–2012) или «Анатомия страсти» (*Grey's Anatomy*, 2005–...).

О чем же свидетельствуют эти помехи в сериальном движении, если не считаваемые аудиторией напрямую, то непременно рождающие ощущение шарлатанства? Являются ли они случайными или укоренены в сериальном геноме?

На первый взгляд, вмешательство в повествовательную канву обусловлено чисто практической необходимостью: Конан Доилу нужно во что бы то ни стало вернуть своего протагониста; безвыходная ситуация клиффхэнгера требует уже не логики, а чуда, которое в реалистическом модусе истории способны компенсировать разве что монтажные ножницы; за выбывшим актером оставлено право вернуться к роли, когда тот пожелает. Более того, чем дольше длится сериал, тем больше ненормативных вторжений может отметить его референт — феномен, который немецкий медиаисследователь Кнут Хикетьер (*K. Hicketier*, 2003) связывал с проблемой «двойной формальной структуры» (*double formal structure*) [18, S. 397–403].

Согласно этой гипотезе, абсолютно любая сериальная форма работает с двумя типами нарративов — малыми и большими. Малый нарратив включает в себя те сюжетные перипетии, которые приключаются с персонажами в каждой серии сериала и, как правило, разрешаются к концу эпизода. Большой нарратив состоит из малых, представляя собой совокупность всех тех знаний, которые адресат получает о сериале за время его длительности. Проще говоря, если Дуньязада уже находится в покоях царя Шахрияра, то идеальный сериал не может не учитывать это обстоятельство в причинно-следственной цепочке событий. Если Шерлок Холмс однажды погиб, то сериал требует детально оправдать его воскрешение в рамках логики. Вне зависимости от того, один автор или целая команда занимается развитием сериальной истории, огромное количество накопленной информации неизбежно приводит к противоречиям, несостыковкам, а иногда и к грубым сценарным ошибкам, которые сериал как самонаблюдающий рекурсивный формат пытается исправить постфактум.

Заметим, что в копилку сведений попадают не только артикулированные в речи или действии факты, но и более тонкие вещи:

(4) Термином «макгаффин» принято обозначать некий предмет, за которым охотятся персонажи фильма. При этом сам предмет может даже не появиться в кадре, представая лишь поводом для запуска динамичного сюжета.

определенная стилистика съемки и монтажа, конкретные элементы сериальной условности, заданный уровень иронии или трагизма, любимая одежда героев, их манеры, факторы поведения. Немецкий медиаисследователь Франк Келлетер (F. Kelleter, 2017) обращает внимание и на другие обстоятельства, рождающие дополнительные сложности: «Новые элементы или неожиданные события — часто вторгающиеся из таких вненарративных сфер, как экономика производства (актер покидает проект после неудачных переговоров со студией) или мир геополитики (крупные террористические атаки должны отражаться в реалистических нарративах), — должны снова и снова согласовываться с ранее изображенными» [24, р. 17].

Так, сериал, не имеющий с эстетической точки зрения ни отправной, ни конечной точки, вынужден развиваться не только в будущее, но и в прошлое, постоянно устраняя собственные несогласования и борясь со все возрастающей энтропией. Стараясь тянуться вечно, формат сталкивается с той силой, которая изнутри разрушает его целостность, органичность, витальность, в конечном счете обрекая совокупный нарратив либо на регулярное обнуление скопившейся информации (по этому принципу беспамятства, как мы писали выше, строятся кубистические вертикальные сериалы: в каждом новом эпизоде герои ведут себя так, словно раньше с ними ничего не приключалось), либо на медленный самораспад — насильственное окончание, обрыв, превращение в трансмедийный проект. При этом, на наш взгляд, отдельные несогласования обречены стать частью сериальной жизни, с которой зритель вынужден считаться и принимать как новую условность. Подмечая прыгнувший во времени и пространстве поезд, вдруг исчезнувшего из истории героя или неловкие оправдания Шерлока Холмса (совершенно, кстати говоря, ему не свойственные), реципиент добровольно закрывает глаза на сгустки неправды. Будучи заинтересованным лицом, сообщником длинного действия, он готов простить, оправдать отдельно взятые флуктуации, поскольку сериал — и есть череда запланированных и незапланированных аварий.

В сценарном лексиконе широкий спектр приемов, призванных залатать сюжетные разрывы и осуществить перенос ошибки в разряд условности, известен под термином «ретроактивный континуитет» — сокращенно «реткон» (англ. retroactive continuity, retcon).

Вбирая в себя широкий арсенал ухищрений — от техники ненадежного рассказчика до плавающей шкалы времени, — реткон непрерывно правит сериальное прошлое, одновременно выстраивая разрушенные драматургические связи и оставляя после себя следы (как шрамы после хирургической операции). Впрочем, эти попытки стареющих историй-долгожителей казаться по-прежнему юными и полными сил не способны решить ключевую проблему расширяющегося хаоса. Очевидно, даже неискушенная аудитория сериала считает применение ретконов и неосознанно заносит их в большой совокупный нарратив наряду с прочей информацией. Коллаж из заплаток, логических ошибок и оговорок превращает произведение в некое подобие чудовища Франкенштейна, ведет к снижению зрительского интереса и в конце концов приближает проект к распаду.

Наиболее ярко эта разлагающая нарратив сила проявляет себя в сериалах, выпускавшихся в течение очень долгого времени. Так, американская мыльная опера «Путеводный свет», которая считается самым длинным сериалом в истории, выходила 15 лет на радио и 57 лет на телевидении (The Guiding Light, 1937–2009). На просмотр сохранившегося видеоматериала отчаянному зрителю понадобилось бы почти полтора года, а общий хронометраж сериала не поддается вычислению в принципе. Более того, сам взгляд на «Путеводный свет» как на единое произведение сомнителен и оправдан исключительно названием, ведь за столь продолжительный срок в центре повествования побывало свыше десятка разных семейств; сериал до неузнаваемости менял интонацию, стилистику и заставку в соответствии с подвижными канонами медиа; наконец, его «свидетелями» успели стать несколько поколений слушателей и зрителей, не имеющих ни малейшего шанса отследить и учесть причинно-следственные связи — от начала к концу.

Не имели его и поколения сценаристов, допускавшие как оправданные, так и непреднамеренные ошибки в разработке монструозного сюжета. Если в конце 30-х название сериала отсылало к горящей настольной лампе на столе проповедника Рутленджа, воплощая готовность оказать помощь всем нуждающимся, то постепенно, когда герой выбыл из истории и о нем забыли, символизм «Путеводного света» взял на себя маяк в вымышленном городе Спрингфилд. Небезынтересен случай, когда четверо персонажей этого сериала обсуждают ужасаю-

щие происшествия 25-летней давности, «позабыв», что одного из них в сюжете тогда не было, как не было продемонстрировано и описываемое событие. Или герой по имени Филипп Сполдинг стал жертвой «синдрома быстрого старения мыльной оперы» (англ. аббревиатура SORAS), когда всего за несколько месяцев вырос с 12 до 17 лет.

Эти и другие «ляпы», вызванные сверхпродолжительным нарративом, наглядно демонстрируют дементность сериального повествования, которая, хочет того или нет, выталкивает из своей орбиты самый преданный фэндом. Именно его памятью многолетний сериал вынужден пренебрегать сильнее всего, требуя обнулить/позабить/сделать условным прошлое, создавая его как податливое тесто для производства новых эпизодов. Таким образом, инструментарий реткона не только переписывает историю, сражаясь с большим совокупным нарративом, но и манифестирует отказ от фабулы: ничего из случившегося не случилось окончательно и бесповоротно, каждое завершённое событие может быть однажды пересмотрено, пересобрано, отменено. Согласно классическому определению Б.В. Томашевского, «фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении... Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них» [11, с. 137]. Итак, сериал оперирует сюжетом как прямым рассказыванием, но ему неведома фабульная совокупность информации, как неведом всеохватный замысел: в любой момент сам автор или его последователь способен посягнуть на задремавших героев, реинкарнировав их в продолжении, расширив произведение до трансмедийной вселенной или франшизы.

Только в 1990-х годах авторитетный культуролог и теоретик медиа Генри Дженкинс (H. Jenkins, 1992) исследовал это явление, введя в обиход понятие «культура участия» (participatory culture) [21, р. 227–287], которое стало сегодня каноническим. Сам автор объясняет его следующим образом: «Термин „культура участия“ контрастирует со старыми представлениями о пассивном наблюдении за СМИ. Вместо того чтобы говорить о медиапроизводителях и потребителях, играющих разные роли, мы могли бы теперь рассматривать их как соучастников, взаимодействующих друг с другом в соответствии с новым набором правил, которые никто из нас полностью не понимает»

[22, р. 3]. Вопреки тому, что ключевой акцент в теории Дженкинса делается на буйстве современных технологий, наконец позволивших потребителям чувствовать себя если не полноценными соавторами новостей/контента/идей, то гражданами общего интерактивного пространства, жителями маклюэновской «глобальной деревни», природа сериальной культуры воплощает эти представления ярче всего — вне зависимости от наличия цифровых инструментов.

Что, если не жажда продолжения, исходящая от читателей, воскресила Шерлока Холмса? Чем, если не пожеланиями зрителей, дорожит сериал, прибегая к драматургическим «ударам» в виде клиффхэнгера, реткона или открывающих титров? Отмеченная нами зыбкость фабулы, фактически ее отсутствие, обусловлена непрерывной обратной связью, которую сериал выстраивает с реципиентами. В зависимости от фидбэка (гневные или одобрительные письма, показатели кассовых сборов, сообщения на интернет-форумах и др.) долгий формат непрерывно корректирует себя в соответствии с поступающими запросами. Практика показывает, что мнение большинства способно вывести из сюжета неприглянувшегося персонажа или уделить больше времени любимцу публики, сместить акцент повествования на популярную тему и даже изменить жанр, добавить происходящему динамики или, напротив, придать ему минорный тон. Кроме того, известны случаи, когда зрительские замыслы не только учитывались сценаристами, но и напрямую экранизировались, помогая разрешать запутанные истории самым неожиданным образом.

Принимает «пожелания» аудитории и массовая культура как таковая, кристаллизуя с помощью диалектики повторения и вариации наиболее удачные художественные образы и сюжеты в архетипах, канонах, клише — словом, сериализуя и запоминая саму себя. Ту же цель преследуют и тестовые показы кинофильмов, прижившиеся в Голливуде с легкой руки комика Гарольда Ллойда (1928). Позиция фокус-группы в данном случае никак не тождественна роли рядового зрителя — специально для нее закрытая картина насильно размыкается, открывает недиегетическое пространство монтажного кармана, что позволяет внести последние изменения в работу. Эстетический парадокс этих пробных просмотров заключается в том, что всего на одну демонстрацию черновик фильма оказывается подобием сериала, после чего (официального релиза) окончательно затвердевает.

Заключение

В этом контексте сериал выглядит наиболее свободной, отзывчивой и демократической формой взаимодействия с публикой, позволяя осмыслить (врачевать) собственное движение от эпизода к эпизоду, от сезона к сезону. Его синтетическая природа способна сочетать чистую развлекательность и интенции большого искусства, адаптироваться к разнообразным медиа, но подчиняться законам распространения СМИ, исторически рассматривающих новость не как фабульную данность (хорошо известно, что так ведут себя *fake news*), а как цепочку продолжающих друг друга событий.

В отличие от классического кинофильма, запертого в пределах первого и последнего кадра, установленного хронометража и хронологии, начало и конец сериала мерцают, его длительность заведомо неопределима. Заявляя некий эпизод стартовым (или пилотным), авторы сериала вольны в любой момент изменить вектор движения: забежать на десятки или сотни лет вперед (переместиться во флеш-форвард), повернуть время вспять (откатиться во флешбэк), свернуть в сторону (переключиться на второстепенных персонажей в спин-оффе), а иногда уравнивать течение диегетического и недиегетического времени, создав в стриминговом зале или на телеэкране иллюзию постоянной актуальности. Эта сложная ризоматическая структура, широко известная как «вселенная сериала», необычайно дискретна, свободна от стилистического единства, длительности и стоит в одном шаге от растворения в трансмедийности.

Выше мы обозначили, что имеем дело с максимально дискретным повествовательным механизмом, внутри которого дробность неисчерпаема в той же мере, в какой неисчерпаема и длительность, а потому идеальный сериал стремится продолжаться бесконечно. И если окончание традиционного произведения — это автоматическое перемещение его в область культурного наследия, изъятие из настоящего, то исконное нежелание сериала заканчиваться (*neverending story*) не только объясняет его традиционную легковесность, даже развлекательность, закрепившуюся в сознании публики, но и борьбу со смертью, основанную на постоянном ее отодвигании — из части в часть, из главы в главу. Акцентируя пребывание в современности —

в поле непосредственно чувственного — сериал настаивает и на своем презентатизме, особой темпоральности, без которой непредставим.

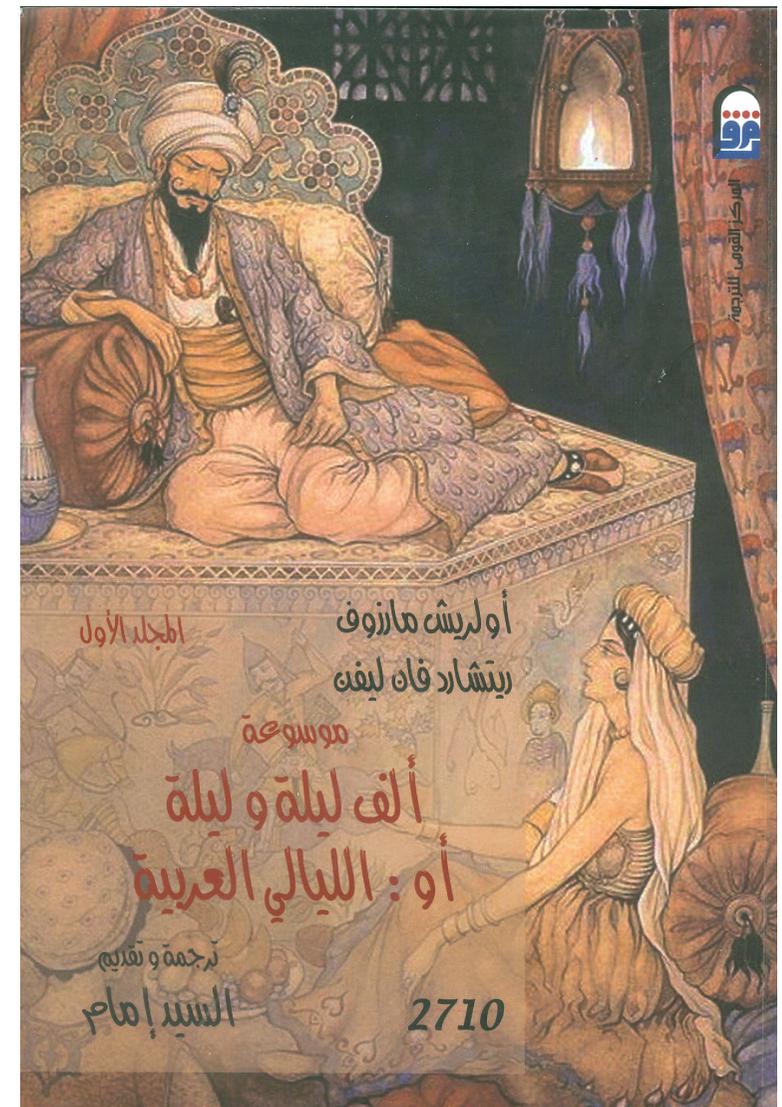
Все это позволяет нам наметить «зону Златовласки», универсальную для всех без исключения сериальных форм. Она находится в широком диапазоне между статикой единичного объекта и бескрайней трансмедийностью, переплавляющей произведение в метаколлаж популярных образов или во «вселенную» текстов; между закрытой дискретностью (завершенностью всех нарративных линий и арок героев) и дискретностью открытой (заброшенный авторами сериал); между началом сюжета и его концом, которые идеальный сериал знать не желает.

Список литературы:

- 1 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Ред. Ю.А. Здоровов; предисл., сост., перевод и прим. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 240 с.
- 2 *Делез Ж.* Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
- 3 *Дойл А.К.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 2: Долина ужаса: Роман; Записки о Шерлоке Холмсе; Рассказы; Возвращение Шерлока Холмса: Рассказы / Пер. с англ. М.: РИПОЛ классик; Престиж книга; Литература, 2005. 624 с.
- 4 *Кинг С.Э.* Собрание сочинений. Зеленая миля / Пер. с англ. В.А. Вебера и Д.В. Вебера. М.: АСТ, 1999. 383 с.
- 5 Книга тысяча и одной ночи. Т. 1: Ночи 1–38 / Пер. с араб. М.А. Салье. М.: Гослитиздат, 1958. 383 с.
- 6 *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
- 7 *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. 2-е изд. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. 334 с.
- 8 *Садуль Ж.* Всеобщая история кино / Пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. проф. С.И. Юткевича. Т. 1: Изобретение кино. 1832–1897. Пионеры кино (от Мельеса до Патэ). 1897–1909. М.: Искусство, 1958. 644 с.
- 9 *Сальникова Е.В.* Путешествие через невозможное: авантюрист и фантастика Великого Немого. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 424 с.
- 10 *Смолев Д.Д.* Движение «Догма-95»: в поисках нового реализма. М.: Государственный институт искусствознания, 2022. 164 с.
- 11 *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. Л.: Гос. изд-во, 1925. 238 с.
- 12 *Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. 59 с. // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/literaturaikinem01shkl/page/5/mode/2up> (дата обращения 28.02.2023).
- 13 *Юхананов Б.Ю.* Теория видеорежиссуры // Borisukhananov.ru. URL: <https://borisukhananov.ru/archive/item.htm?id=12717> (дата обращения 28.02.2023).
- 14 *Ямпольский М.Б.* Возвращение Адама. Миф, или Современность архаики. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2022. 416 с.
- 15 *Brasch I.* Film Serials and the American Cinema, 1910–1940: Operational Detection. Amsterdam University Press, 2018. 330 p.
- 16 *Chabon M.* Maps and Legends: Reading and Writing along the Borderlands. San Francisco: McSweeney's, 2008. 222 p.
- 17 *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays / Ed. by K. Hellekson, K. Busse.* Jefferson, NC: McFarland, 2008. 296 p.
- 18 *Hickethier K.* Serie // Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen / Hrsg. Hans-Otto Hügel. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003. S. 397–403.
- 19 *Higgins S.* Matinee Melodrama: Playing with Formula in the Sound Serial. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016. 224 p.
- 20 *Jarvey N.* Streaming TV's Battle of the Binge: "Burn" All Episodes or Take a "Weekly Pulse"? // The Hollywood Reporter. 2019, November 26. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/business/digital/streaming-tv-dilemma-binge-burn-episodes-plot-weekly-pulse-1257248/> (дата обращения 28.02.2023).
- 21 *Jenkins H.* Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. New York: Routledge, 1992. 343 p.
- 22 *Jenkins H.* Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York University Press, 2006. 308 p.
- 23 *Jenkins H.* All About Seriality: An Interview with Frank Kelleter (Part One) // Henryjenkins.org. 2017, May 04. URL: <http://henryjenkins.org/blog/2017/05/all-about-seriality-an-interview-with-frank-kelleter-part-one.html> (дата обращения 28.02.2023).
- 24 *Kelleter F.* Five Ways of Looking at Popular Seriality // Media of Serial Narrative / Ed. by F. Kelleter. Ohio State University Press, 2017. P. 7–34. (Theory and Interpretation of Narrative).
- 25 *Malti-Douglas F.* Homosociality, Heterosexuality, and Shahrazād // The Arabian Nights Encyclopedia / by Ulrich Marzolph and Richard van Leeuwen; with the Collaboration of Hassan Wassouf. Vol. 1. ABC-CLIO, 2004. P. 38–42.
- 26 *Mikos L.* Unterhält Unterhaltung? Überlegungen zu Unterhaltung als Rezeptionskategorie // Unterhaltung durch Medien / Hrsg. W. Wirth, H. Schramm, V. Gehrau. Köln: van Halem, 2006. S. 127–141.
- 27 *Williams R.* Television: Technology and Cultural Form. London: Fontana. 1974. 160 p.

References:

- 1 Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v ehpokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti. Izbrannye ehsse* [The Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility. Selected Essays], ed. Yu.A. Zdorovov, intr., comp., transl., notes S.A. Romashko. Moscow, Medium Publ., 1996. 240 p. (In Russian)
- 2 Deleuze J. *Razlichie i povtorenie* [Difference and Repetition], transl. from French N.B. Mankovskaya, E.P. Yurovskaya. St. Petersburg, TOO TK "Petropolis" Publ., 1998. 384 p. (In Russian)
- 3 Doil A. K. *Sobranie sochinenii: V 12 t.* [Collected Works: In 12 vols.]. Vol. 2: *Dolina uzhasa: Roman; Zapiski o Sherloke Holmse; Rasskazy; Vozvrashchenie Sherloka Holmsa: Rasskazy* [Valley of Terror: A Novel; Notes about Sherlock Holmes; Stories; The Return of Sherlock Holmes: Stories], transl. from English. Moscow, RIPOL klassik Publ., Prestizh kniga Publ., Literatura Publ., 2005. 624 p. (In Russian)
- 4 King S. *Sobranie sochinenii. Zelenaya milya* [Collected Works. The Green Mile], transl. from English V.A. Veber, D.V. Veber. Moscow, AST Publ., 1999. 383 p. (In Russian)
- 5 *Kniga tysyacha i odnoi nochi* [The Book of the Thousand Nights and a Night]. Vol. 1: Nochi 1–38 [Nights 1–38], transl. from Arabic M.A. Salye. Moscow, Goslitizdat Publ., 1958. 383 p. (In Russian)
- 6 Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics]. Tallin, Eesti raamat Publ., 1973. 135 p. (In Russian)
- 7 Metts C. *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psichoanaliz i kino* [The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema], transl. from French D. Kalugin, N. Movnina, ed. A. Chernoglavov. 2nd ed. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2010. 334 p. (In Russian)
- 8 Sadul' Zh. *Vseobshchaya istoriya kino* [The Universal History of Cinema], transl. from French, ed., intr. Prof. S.I. Yutkevich. Vol. 1: *Izobretenie kino. 1832–1897. Pionery kino (ot Mel'esa do Pate). 1897–1909* [The Invention of Cinema. 1832–1897. The Pioneers of Cinema (from Melies to Pathe). 1897–1909]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 644 p. (In Russian)
- 9 Salnikova E.V. *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avanturnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the Impossible: The Adventure and Fantasy of the Great Mute]. Moscow, Kanon+ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023. 424 p. (In Russian)
- 10 Smolev D.D. *Dvizhenie "Dogma-95": v poiskakh novogo realizma* [The Movement "Dogma-95": In Search of New Realism]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2022. 164 p. (In Russian)
- 11 *Tomashevskii B.V. Teoriya literatury. Poehtika* [Literary Theory. Poetics]. Leningrad, Gos. izd-vo Publ., 1925. 238 p. (In Russian)
- 12 Shklovskii V.B. *Literatura i kinematograf* [Literature and Cinema]. Berlin, Russkoe universal'noe izdatel'stvo Publ., 1923. 59 p. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/literaturakinem01shkl/page/5/mode/2up> (accessed 28.02.2023).
- 13 Yukhananov B.Yu. *Teoriya videorezhissury* [Video Directing Theory]. *Borisyukhananov.ru*. Available at: <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=12717> (accessed 28.02.2023).
- 14 Yampolskii M.B. *Vozvrashchenie Adama. Mif, ili Sovremennost' arkhaiki* [The Return of Adam: Myth, or Modernity of the Archaic]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2022. 416 p. (In Russian)
- 15 Brasch I. *Film Serials and the American Cinema, 1910–1940: Operational Detection*. Amsterdam University Press, 2018. 330 p.
- 16 Chabon M. *Maps and Legends: Reading and Writing along the Borderlands*. San Francisco, McSweeney's, 2008. 222 p.
- 17 *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, eds. K. Hellekson, K. Busse. Jefferson, NC, McFarland, 2008. 296 p.
- 18 *Hickethier K. Serie. Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hrsg. Hans-Otto Hügel. Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2003. S. 397–403.
- 19 Higgins S. *Matinee Melodrama: Playing with Formula in the Sound Serial*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2016. 224 p.
- 20 Jarvey N. Streaming TV's Battle of the Binge: "Burn" All Episodes or Take a "Weekly Pulse"? *The Hollywood Reporter*, 2019, November 26. Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/business/digital/streaming-tv-dilemma-binge-burn-episodes-plot-weekly-pulse-1257248/> (accessed 28.02.2023).
- 21 Jenkins H. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York, Routledge, 1992. 343 p.
- 22 Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2006. 308 p.
- 23 Jenkins H. All About Seriality: An Interview with Frank Kelleter (Part One). *Henryjenkins.org*, 2017, May 04. Available at: <http://henryjenkins.org/blog/2017/05/all-about-seriality-an-interview-with-frank-kelleter-part-one.html> (accessed 28.02.2023).
- 24 Kelleter F. *Five Ways of Looking at Popular Seriality. Media of Serial Narrative*, ed. F. Kelleter. Ohio State University Press, 2017, pp. 7–34. (Theory and Interpretation of Narrative).
- 25 Malti-Douglas F. Homosexuality, Heterosexuality, and Shahrazâd. *The Arabian Nights Encyclopedia*, Ulrich Marzolph and Richard van Leeuwen, with the Collaboration of Hassan Wassouf. Vol. 1. ABC-CLIO, 2004, pp. 38–42.
- 26 Mikos L. Unterhält Unterhaltung? Überlegungen zu Unterhaltung als Rezeptionskategorie. *Unterhaltung durch Medien*, hrsg. W. Wirth, H. Schramm, V. Gehrau. Köln, van Halem, 2006, S. 127–141.
- 27 Williams R. *Television: Technology and Cultural Form*. London, Fontana, 1974. 160 p.



Илл. 1-2. Особенность Дуньязады то появляться, то исчезать из сюжета не могла не отразиться и в многочисленных иллюстрациях, сопровождающих издание сказок по всему миру

Fig. 1-2: Dunyazada's peculiarity of appearing and disappearing from the plot is reflected in numerous illustrations that accompany the publication of fairy tales around the world.



Ил. 3. Схема функционирования сериальных форм. Переход сериала в паузу и возвращение к экранной жизни

Fig. 3: Scheme of functioning of serial forms. The series goes on hiatus and returns to screen life.



Ил. 4. Показано завершение первой серии «Женщины в сером» (1920) – женщину бросают под колеса надвигающегося поезда

Fig. 4: The end of the first episode of *Women in Gray* (1920) is shown – a woman is thrown under the wheels of an oncoming train.



Ил. 5. Кадр, идущий в начале второго эпизода, демонстрирует монтажную хитрость – поезд «перепрыгнул» в пространстве и времени – героиня спаслась

Fig. 5: The shot at the beginning of the second episode demonstrates an editing trick – the train “jumped” in space and time – the heroine was saved.



Ил. 6 (1–4). Динамика изменений в заставках сериала «Путеводный свет» (1937–2009). № 1: 1952–1954. № 2: 1954–1956. № 3: 1956–1967. № 4: 1967–1971. № 5: 1971–1974. № 6: 1974–1975. № 7: 1975–1981. № 8: 1981–1983.

Fig. 6 (1–4): Dynamics of changes in the opening sequences of the series *Guiding Light* (1937–2009). No. 1: 1952–1954. No. 2: 1954–1956. No. 3: 1956–1967. No. 4: 1967–1971. No. 5: 1971–1974. No. 6: 1974–1975. No. 7: 1975–1981. No. 8: 1981–1983.



Ил. 6 (5–8). Динамика изменений в заставках сериала «Путеводный свет» (1937–2009). № 1: 1952–1954. № 2: 1954–1956. № 3: 1956–1967. № 4: 1967–1971. № 5: 1971–1974. № 6: 1974–1975. № 7: 1975–1981. № 8: 1981–1983.

Fig. 6 (5–8): Dynamics of changes in the opening sequences of the series *Guiding Light* (1937–2009). No. 1: 1952–1954. No. 2: 1954–1956. No. 3: 1956–1967. No. 4: 1967–1971. No. 5: 1971–1974. No. 6: 1974–1975. No. 7: 1975–1981. No. 8: 1981–1983.

UDC 791
LBC 85.374

Smolev Daniil D.

PhD (in Philosophy), Senior Researcher, Western Contemporary Art
Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375,
Russia
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA-5523-2020
danilasmolev@mail.ru

Keywords: serial aesthetics, Western series, editing, inter-frame space,
cliffhanger, opening sequence, splash screen, transmedia project, fan fiction,
repetition and variation, retcon, participatory culture, Méliès, One Thousand
and One Nights

Smolev Daniil D.

Series and Pauses: To the Problem of Cutting



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-436-497

For cit.: Smolev D.D. Series and Pauses: To the Problem of Cutting.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 436–497.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-436-497>. (In Russian)

Для цит.: Смолев Д.Д. Сериалы и паузы: к проблеме монтажного
шва // Художественная культура. 2024. № 2. С. 436–497.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-436-497>.

Смолев Даниил Дмитриевич

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник, сектор
современного искусства Запада, Государственный институт
искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA-5523-2020
danilasmolev@mail.ru

Ключевые слова: эстетика сериала, западный сериал, монтаж,
межкадровое пространство, клиффхэнгер, открывающие титры,
заставка, трансмедийный проект, фанфик, повторение и вариация,
реткон, культура участия, Мельес, Тысяча и одна ночь

Смолев Даниил Дмитриевич

Сериалы и паузы: к проблеме монтажного шва

Abstract. Unlike a classic film, which requires the audience's attention from the first to the last frame, every series is forced to deal with pauses, which constitute the aesthetic specificity of this artistic format. Breaks between seasons, episodes, and sometimes blocks within a separate episode (transitions to advertising) are often carefully thought out by the creators and supported by specific tools that are designed to maintain the viewer's interest in the work: a cliffhanger, retroactive continuity, the module "in previous episodes," etc.

Using film, television and literary series as a researcher material, the author analyzes the process of the audience's encounter with a work — both during its direct perception and in anticipation of the next part. High discreteness of the serial rhythm leads the extralong form to a succession of drama crises, forcing it not only to develop the action forward but also to correct its own past, resolve logical inconsistencies, and reinterpret the events that have already happened. The article argues that a series deliberately abandons the fabula (plot) as an eventual given, introduces new unspoken conventions that its devoted viewers must accept, and receives the audience's feedback, entering an interactive narrative mode.

Аннотация. В отличие от классического кинофильма, требующего от аудитории внимания от первого до последнего кадра, всякий сериал вынужден работать с паузами, составляющими эстетическую специфику этого художественного формата. Разрывы между сезонами, эпизодами, а иногда и блоками внутри отдельной серии (переходы к рекламе) нередко тщательно продумываются создателями и поддерживаются специфическим инструментарием, который призван удержать интерес зрителя к производству: клиффхэнгер, ретроактивный континуитет, модуль «в предыдущих сериях» и др.

На материале кино-, теле- и литературных сериалов автор анализирует процесс встречи реципиента и произведения — как в период непосредственного восприятия, так и в ситуации ожидания следующей части. Высокая дискретность сериального ритма приводит сверхдлинную форму к череде драматургических кризисов, вынуждая не только развивать действие вперед, но и корректировать собственное прошлое, устранять логические несогласования и по-новому интерпретировать уже случившиеся события. В статье утверждается, что сериал намеренно отказывается от фабулы как от событийной данности, вводит новые негласные условности, которые должен принимать его преданный зритель, а также налаживает «обратную связь» с аудиторией, входя в интерактивный повествовательный модус.

The mystery of cutting

An important factor in experiencing a series as a special aesthetic phenomenon is the problem of anticipation. At first sight, the act of watching, reading or listening to an episode of a series is little or no different from watching a feature length film, reading a completed novel or listening to an opera – except for the fact that the amount of accumulated information which the audience have to refer to while processing new input data in a series is excessive compared to that in the works of a loop structure having their immediate beginning and end. The difference becomes visible in between episodes and seasons, when the viewer has finished one, but has not yet started another. So, where do we find ourselves when anticipating the next episode? Do we continue to ‘watch’ a series not physically watching it?

Today, the filming of almost any non-serial temporal and spatio-temporal work can be put on hold. The conscientious audience may conceivably keep thinking about the characters they take interest in, plot twists and motifs that froze in time to continue moving later. During a break, the audience is free to study the creator’s biography, clarify vocabulary, search for parallels in art history, etc. However, such ‘extra-textual’ activities are optional and are seen as nothing but artifacts of seriality that may or may not enter the audience’s consciousness.

When it comes to series, it is absolutely impossible not to notice notches of discontinuity. Another part or episode may take weeks, months, or even years to be released; it may also happen so that an interrupted series is never continued. As a self-observing system (“self-observing systems always produce theories about their own motions – they do so in order to keep moving” [23]), a series conceptualizes its development as well as its pauses. According to film expert Ilka Brasch, even in between episodes we persist in the serial “now” [15, p. 94] which appears to be currently located in the inter-frame uncertainty – in the elastic cut that stretches beyond spatio-temporal bounds.

The mystery of the inter-frame space has repeatedly been in the limelight of theoreticians and practitioners of cinema (even long before its invention). For physicists and physiologists Joseph Plateau, Michael Faraday, Félix Savart, Jules Marey, Eadweard Muybridge and others, it was not film that was of interest but the retina, not the lens but the pupil,

not the camera but the human brain. Seeking to resolve the mystery of vision, all of them, like Luis Buñuel in the surreal film *Un Chien Andalou* (*An Andalusian Dog*, 1929), ‘scalped’ a certain composite eye, revealing substantial discrepancies between what was presented and what was seen: flowing water, a galloping horse, a shotgun pellet hitting a soap bubble. Here is how Viktor Shklovsky, echoing Henry Bergson, defined this property: “The continuous world is a world of vision. The discontinuous world is a world of recognition. The cinema is a child of the discontinuous world” [12].

Subsequently, for obvious reasons, the potential of cutting engaged the attention of the pioneers of film editing. It was scrutinized within the context of linguistics and Juri Lotman’s semiotic school: “If we compare the movement of events in life and on the screen, then, besides the obvious and striking resemblances, the attentive observer will also note some differences: events in life come as a continuous stream, but the action on screen, even in the absence of montage, forms certain clots between which there are voids filled with linking actions” [6, p. 14]. In the late 1980s, the genetically determined discontinuity of moving images laid the basis for the original theory of video director Boris Yukhananov, who contrasted the discreteness of cinema with the a priori non-discreteness of video [13].

The first person to perform a truly artistic transformation of a cut was Georges Méliès, who came up with his original tricks of substitution and transformation by accident when his camera jammed in the middle of a take: “It took a minute to disengage the film and to start the camera up again. In the meantime, the passersby, horse trolleys, and other vehicles had, of course, changed positions. When I projected the strip of film, which I had stuck back together at the point of the break, I suddenly saw a Madeleine-Bastille horse trolley change into a hearse and men become women” [8, p. 211]. Just a year after the invention of cinema, the great French illusionist started considering film break not as a technical defect but as an artistic achievement, presenting to the audience more and more metamorphoses built on transformations of space and time hidden from their view.

The early production primitives of Georges Méliès are not at all films without (or almost without) editing, as they were expected to be perceived

by contemporaries, but a series of implicit jump-cuts⁽¹⁾ in which *the hidden* (the ‘dark matter’ of cinema) was virtually of greater significance than *the revealed*. Reflecting on the phenomenon of cutting in films, culturologist E.V. Salnikova writes: “In a circus one can try to guess where the rabbit from the magician’s hat or the illusionist’s assistant locked in a black box have disappeared to. But it is impossible to make any assumptions about where everything that is happening now in the screen world actually is, everything that we see in the frame or that suddenly escapes the frame, because all of this is nowhere. But at the same time – in front of the audience. And yet nowhere” [9, p. 78].

It is unlikely that the mystery of cutting remained unnoticed, that the cinema audience took that disruption for granted and did not demand answers: where the well-dressed lady disappear to, how a skeleton appeared in her seat and where it disappeared later when due to the sweeping passes of Méliès the lady returned from the off-screen nowhere (*The Vanishing Lady* (Escamotage d’une Dame chez Theatre Robert Houdin), 1896). M.B. Yampolsky, relying on Siegfried Kracauer’s well-known observation on the audience’s memory in the work *The Mass Ornament*, stated that “uncontrolled feelings always create an illusion of relevance, since for the reader or viewer there is nothing more relevant than their own emotional response” [14, p. 321]. Similarly, the space and time cut out in between frames does not disappear without leaving a trace; on the contrary, this is precisely what occupies the audience’s mind. The diegetic (what belongs to the on-screen world) becomes the key to studying the non-diegetic (what is beyond the on-screen world), and a cut is no longer just an editing method but a space in which the agitated human consciousness can reside.

French film semiotician and structuralist Christian Metz analogized the film audience with a suitcase with film equipment: “When I say that ‘I see’ the film, I mean thereby a unique mixture of two contrary currents; the film is what I receive, and it is also what I release, since it does not pre-exist my entering the auditorium and I only need to close my eyes to suppress it. Releasing it, I am the projector, receiving it, I am the screen;

in both these figures together, I am the camera, which points and yet which records” [7, p. 81]. Regarding what has been said above, we consider this multi-stage metaphor reduced. The mystery of cutting can excite the audience at the instant of perception of a film as well as in the ‘closed eyes’ phase – when the viewer is neither “receiving” nor “releasing” the film. The described affect is largely transcendental and unreal; it is beyond the boundaries of institutional rules, for which reason the early cinema ignored it for a long time, content with the spectacular effect of ‘before and after’.

One Thousand and One Nights

In serial forms there is a completely different attitude to cuts, because such forms originate precisely in the ‘break of the film’, regardless of a specific medium where they are found. Supposedly, the best illustration of this thesis is the proto-series *One Thousand and One Nights* – a medieval monument of Arabic literature encompassing the tales of several nations. In light of the issues under consideration, the frame story entitled *The Story of King Shahriyar and His Brother* is of interest. It introduces into the narrative the main female character – Shahrazad, the daughter of the vizier, the cunning concubine of the murderous king. It is worth reminding that the central conflict of the collection of tales is as follows: hoping to escape execution – the fate awaiting any virgin who spends the night with Shahriyar – the resourceful Shahrazad undertakes to entertain the king with fairy tales every night: “And the King said, ‘By Allah, I will not kill her until I hear the remainder of her story!’” [5, p. 36].

The mere presence of regular characters imparts to scattered stories the features of a single linear narration, which in composition resembles a hybrid series. For an explanation of this term, let us turn to British culturologist Raymond Williams: he understood a vertical series as “an episodic narrative of repetitive variation” and a horizontal series as “a narrative that works with progressing story arcs” [27, pp. 56–57]. In other words, each episode of a vertical series represents an enclosed novella – a story with its beginning, central part, and end, whereas a horizontal series has a novel structure, and the narration continues from chapter to chapter. The most common type of series on Western television in the 2000s–2010s is a hybrid series: each episode presents a complete story, but the characters remain throughout the entire narrative connecting separate

(1) If traditional editing methods are expected to smooth out the progress of screen time, jump cuts disclose the manufactured nature of cinema leaving the audience with an impression of a spatio-temporal segment being cut out in editing. An illustrative example of this technique can be found in Jean-Luc Godard’s film *Breathless* (1960).

stories into a whole (e.g. *House, M.D* (2004–2012), *The Office* (2005–2013), *The Big Bang Theory*, (2007–2019), etc.). Such recurring characters in *One Thousand and One Nights* are Shahriyar and Shahrazad. Not only do they present tales (enclosed novellas), but they also progress themselves as characters: over one thousand and one nights they manage to have three sons and get married⁽²⁾.

In this proto-series, the cuts in the 'blind area' between morning and night are clearly visible: every time the dawn interrupts Shahrazad in mid-sentence forcing the king to postpone her execution again and again. Here is how Fedwa Malti-Douglas, researcher of Muslim literature and feminist, interprets this dramaturgical feature: Shahrazad's ruse "could be argued to be the ultimate in female trickery, representing a continual game of attraction (the storytelling) followed by denial of satisfaction (the end of the story, which must await yet another night). Rather than directly taking on the king's fractured pattern of physical love-making, Shahrazad shifts the problem of desire from the area of sex, the realm of Shahriyar's trauma, to the superficially more distant and malleable world of the text. Her storytelling teaches a new type of desire, one that continues from night to night" [25, p. 40].

To carry out the shift, it was not enough for the unknown authors of the medieval masterpiece to endow Shahrazad with the talent of cliff-hanging in narration – that is to separate the flow of the 'fiction' and 'real' time of the series – and they introduced another character (speaking rather than acting) – Dunyazad, the main female character's younger sister. "Shahrazad said, 'O King, I have a younger sister, and I wish to take leave of her'. So, the King sent to her; and she came to her sister, and embraced her, and sat near the foot of the bed. Then the King arose and did away with his bride's maidenhead, and they talked. And the younger sister said to Shahrazad, 'By Allah! O, my sister, relate to us a story to beguile the waking hour of our night'" [5, pp. 21–22].

Dunyazad's part in the storyline is interesting, and not only because she is silently present during her sister's copulation with the king. Her role consists in moving from one night to another, from one cut to another,

craving for development and kindling Shahriyar's interest. She tirelessly repeats, "Finish for us your story" [5, p. 89]. In other cases, Dunyazad demands a new tale or, as we would say today, a new episode, "O my own sister, by Allah in very sooth this is a right pleasant tale and a delectable; never was heard the like of it, but prithee tell me now another story to while away what yet remaineth of the waking hours of this our night." She replied, "With love and gladness if the King give me leave;" and he said, "Tell thy tale and tell it quickly" [5, p. 177]. Finally, she seems to be voicing the questions of the taciturn tyrant: Shahriyar's thoughts are Dunyazad's words. Thus, having told *The Hunchback's Tale*, Shahrazad throws a new hook for the serial-fan king: "This tale is by no means more wonderful than that of the two Wazirs and Anis al-Jalis." However, the one who replies to her is Dunyazad: "And what may that be?" – asks she [5, p. 332].

Interfering neither with the course of the large horizontal story nor with the smaller vertical ones, possessing no distinctive characteristics except for curiosity, this strange female character, Dunyazad, performs a purely functional, linking role (but only in the beginning – in the second volume the reader almost forgets about the shadowy third person in the royal chambers). Therefore, Dunyazad is virtually the first character in the history of serial forms that personifies a cliffhanger.

Cliffhanger: winding up before a series break

If we refer to Scott Higgins's benchmark definition of a cliffhanger as a gap between "in the nick of time" and "too late" [19, p. 64], Dunyazad appears to be the device intended to bridge the gap between the story, the cut, and the return to the fairy tale. She embodies anticipation, a break in artistic continuity, and the intention of a series to develop indefinitely, postponing death, in the truest sense of the word.

The need to personify a technical device, to endow it with bodily properties cannot be justified by the immaturity of the medieval serial form. Similar cliffhanger instances can be found in silent film series where the transition from the diegetic to the non-diegetic serial space is often accompanied by intertitles: "Were Juve and Fandor killed in the explosion of the villa of lady Beltham?" – asks the director, Louis Feuillade, at the finale of the episode *Juve vs. Fantômas* (*Juve contre Fantômas*, 1913) as the fourth wall of the villa is falling down. In sound series, intertitles are

(2) There exist two versions of the finale of *One Thousand and One Nights*, the short and the long ones. The long one describes Shahriyar and Shahrazad's wedding, while the short one does not; nevertheless, both present the fact of them having three sons.

replaced by the off-screen voice, which became a signature feature of the Columbia studio in the 1940s: “How can Brenda survive this terrific crash? How can Chuck help her with two murderous gunman closing in on her? And what will happen even if she comes out of the wreckage alive?” (*Brenda Starr, Reporter*, 1945, Episode 2, The Blazing Trap). In some series of the era of ‘sophisticated television’, similarly to *One Thousand and One Nights*, a cliffhanger is personified by half-characters or the author themselves. This can be seen in *The Kingdom (Riget)* (1994–2002) by Lars von Trier: “Each episode ends with a lyrical and philosophical note by von Trier, who appears in front of the camera wearing Carl Th. Dreyer’s tuxedo and discusses the events that have just taken place, alluding to their dramaturgical outcomes” [10, p. 22].

In the examples given above, not only does the serial form exploit a cliffhanger in order to hold the audience’s attention for as long as possible, but it also brings it (a cliffhanger) into artistic reality, creating a centaur (through intertitles, off-screen voice, and someone else’s appearance in the frame): it is not yet a fully legitimate agent of the fictional world, capable of acting alongside with other characters, but no longer a celestial creator, sacred to the public and fundamentally invisible. Even though personification or mimetization of the device is not a prerequisite for development (series fans can recall many successful series that managed without any shifts and cliffhangers), the emphasis on it indicates a collapse, an extraordinary situation in which a “self-observing system” goes to the limit to survive discreteness.

What is the final cliffhanger of a series from the point of view of the drama? Obviously, it is an artificial, forced solution to a crisis. The gap between “in the nick of time” and “too late” is reduced to a minimum; it is equivalent to the strongest suspense. A character finds themselves at a critical juncture, the one they have never encountered, at least in a certain episode (up until dawn, Shakhriyar perceives a tale by inertia, but what if, distracted in the inter-frame space, he does not want to hear a new one?). The series is temporarily out of control – the authors have started a provocation, allowing the audience to take on the role of a demiurge. Therefore, the inevitable resolution of a cliffhanger situation, a return to the story, will be marred by hidden rivalry: who will solve the puzzle better and more convincingly and will find the most logical way to break the stalemate? At this point, the narrator’s dictation is softened, and the

series enters a dangerous interactive mode: it risks losing its audience if they find it unconvincing.

The situation described above is characteristic of most horizontal and hybrid series, but occasionally it may also be applicable to the vertical novelistic type of prolonged stories which tend to reset the accumulated information to zero with every new episode. Sometimes creators of vertical series appeal to cliffhangers in film, television and Internet formats, anticipating commercial breaks with an emotional wind-up. However, since in such a case a break is not long and lasts just several minutes, the degree of tension is far from extreme: a character may just be asked a tough question, get into trouble, or face the unknown – possibly even without any immediate threat. Each time, such quasi-cliffhangers are marked by a slightly intensified action but not by a total collapse of the entire structure forcing the creators to trap their characters or turn to the audience for help (the interactivity of a serial break). Building up in seasons, vertical series reveal characters with formed habits and behavioural strategies in new plot twists, which, in our opinion, can come to resemble the cubist principle of film creation. The multi-perspective nature of a vertical series inevitably results in episodes becoming uniform and characters becoming simplified, coarsened, and ‘geometrized’, in a way. Its intrigue is not due to the desire to learn *what will happen next*; it consists in *what it can be like alternatively*, and therefore, there is no need for additional stimulation of interest.

The life of the audience in a serial pause

Nevertheless, interrupting storytelling is risky for most series. What comes with a break is not a period of stasis but that of an active ‘inter-frame life’ during which the audience should not lose track of the narrative – they should act as if replacing the temporarily frozen characters. Even when a series is paused, the audience keep interacting with it. Following Lothar Mikos, German researcher of the media, “... the pleasures people take in media entertainment do not strongly depend on specific experiences that they enjoy and perceive as pleasant. Of greater importance is what they transform this experience into when they tell others how much fun they had, or how exciting/touching/terrible/nerve-racking, etc. it was” [26, p. 139].

Modern online cinemas have all the necessary tools to release the entire seasons of television series, but, interestingly, they do not stick to this distribution principle. Some streaming services (e.g. Netflix, Amazon) prefer to release all episodes of a season at once, thus allowing the audience to binge-watch, whereas others (e.g. HBO Max, Warner Media) follow the traditional television pattern, presenting their subscribers with weekly portions. Western sociologists prove that a portioned presentation of a series is not an atavism: it allows fighting piracy more effectively, holding the audience, reducing the possibility of stumbling across spoilers, and creating a sense of unity, as a release of each season appears to be a major event collectively anticipated and experienced by the audience [20].

Another manifestation of an active inter-frame life is the establishment of fandom (fan culture) which uncontrollably disseminates a serial narrative in other media. Its typical form is fan art based on a particular universe, which includes dressing up as fictional characters (cosplay), participation in theme festivals (e.g. Comic Con), and creation of works of interpretation (fan fiction). Despite the clear dependence of local fan communities on the mass culture boom of the 20th century, it should not go unnoticed that this phenomenon has a truly ancient history. According to a number of literary scholars, fan fiction originated with fairy tales, folk beliefs and myth stories [17, p. 62]. Furthermore, American writer Michael Chabon flatly states that “all literature, highbrow or low, from the *Aeneid* onward, is fan fiction” [16, p. 56].

Based on this statement, it can easily be concluded that fandom and general intertextual processes in world culture are inextricably connected. Regardless of specific practices of transferring an enclosed narrative into a narrative cluster (a film into a film series or franchise, a series into several related series, a computer game into a full-scale transmedia project, etc.), the potential of the intertextual owes to a cut – the hub from which a work branches out on a journey through various media.

Meanwhile, anticipating a release of a new serial ‘chapter’ cannot be called a smooth process. The behaviour of the audience in anticipation is determined by individual features of the psyche, which can radically change their attitude towards a series. In some cases, the degree of interest generated with a cliffhanger appears to be insufficient, and the interest in the story starts to wane: details escape memory, events become confused, and the narrative falls into pieces. In other cases, on the contrary, the thirst

for another episode increases, bringing the viewer into an exalted state. A description of such a deviation can be found in the preface to Stephen King’s novel *The Green Mile* in which the author quotes a popular story dating back to 1840: “Dickens’s serialized novels were immensely popular; so popular, in fact, that one of them precipitated a tragedy in Baltimore. A large group of Dickens fans crowded onto a waterfront dock, anticipating the arrival of an English ship with copies of the final instalment of *The Old Curiosity Shop* on board. According to the story, several would-be readers were jostled into the water and drowned” [4, p. 6]. Apparently, what worried the agitated fans of the literary series was one single question – “Is Nell Trent alive?”; the question of their own survival held no interest for those who died in the inter-frame space⁽³⁾.

Retroactive continuity and participatory culture

In 1893, in the story *The Final Problem*, Arthur Conan Doyle attempted to kill his detective off by throwing him and Professor Moriarty off a cliff at the Reichenbach Falls. However, numerous readers, Queen Victoria included, were so indignant at the death of their favourite character (in terms of a serial poetics – at turning a cliffhanger into the point of narration) that they bombarded Sir Arthur with letters demanding to resurrect Holmes. And then ten years later, in the story *The Adventure of the Empty House* (1903), the bereaved Watson had the most incredible encounter in his life: “I moved my head to look at the cabinet behind me. When I turned again Sherlock Holmes was standing smiling at me across my study table. I rose to my feet, stared at him for some seconds in utter amazement, and then it appears that I must have fainted for the first and the last time in my life” [3, p. 342]. To explain his miraculous rescue, Sherlock immediately returned to the nuances of that fatal battle, reminded of the pieces of evidence his partner had found (an alpenstock, a cigarette case, and a farewell note) and reassembled the story, introducing some previously

(3) For Stephen King, a cliffhanger is not only a common narrative device but also a marker of a characters’ mental deviations. For example, in the novel *Misery* (as well as in Rob Reiner’s 1990 eponymous film), we see a devoted reader force writer Paul Sheldon to rewrite the final installment of his novel. Her favorite female character should not die, and in order to save her literary future, she is ready to take extreme measures, causing the writer grievous bodily harm.

unknown details: “...torn and bleeding, upon the path, I took to my heels, did ten miles over the mountains in the darkness, and a week later I found myself in Florence with the certainty that no one in the world knew what had become of me” [3, p. 345].

Such a sophisticated and obviously fraudulent solution is typical for serial culture and accompanies many inter-frame pauses. For instance, in the film series *A Woman in Grey* (1920), the main female character is doomed to death, shoved in front of an oncoming train. But then another episode starts, in which the train inexplicably travels across time and space, and the character performed by Arlene Pretty unaccountably lands in a hopper transporting grain.

The trick of adding new camera angles and playing with temporality is characteristic of many silent film series. Technically, it traces back to the early cinematic performances of Georges Méliès but serves a different artistic purpose – it is an extraordinary attempt by screenwriters to escape the equally extraordinary cliffhanger trap, which both the characters and the screenwriters themselves have fallen into. While the tricks of Méliès seem organic to the audience and are in line with the director’s conventions in terms of plot and genre, jump cuts in series – regardless of how skilfully they are made – expose a foul play and shout about the violation of the unspoken agreement between the authors and the audience.

Such drama clashes are even more pronounced in cases when series creators do not simply join the points “in the nick of time” and “too late” but, like Doyle, cross the red line. For example, in the series *The Exploits of Elaine* (1914), at the end of an episode the protagonist performed by Pearl White dies, doctors determine the time of her death (Episode 10, *The Life Current*), but at the beginning of the next episode, scientist and detective Craig Kennedy gives her electroresuscitation and brings her back to life (Episode 11, *The Hour of Three*). Twenty years later, the singing cowboy Gene Autry made a similar journey in *The Phantom Empire* (1936), dying (Episode 6, *Disaster from the Skies*) and deftly returning to the narrative just a week later (Episode 7, *From Death to Life*).

It is no less self-exposing for the serial form when characters disappear in the notorious inter-frame space. In professional slang, taking characters out of a long narrative is known as ‘putting them on a bus’. If certain actors cannot continue filming but do not rule out the possibility of appearing in the film again, screenwriters do not deal with their characters shortly but

gently take them out of the plot due to a lethargic sleep or coma (there is even a slang term ‘convenient coma’), a prison sentence, a long journey, etc. The presence of such characters in the action becomes nominal: they stop developing but can become some sort of a MacGuffin⁽⁴⁾, springing to mind of the remaining characters in the form of flashbacks or making their presence felt, indirectly influencing the action – they can send letters, make calls, contact other characters on social networks, etc. Various scenario tricks of this type can be found in medical procedural drama series such as *House, M.D.* (2004–2012) and *Grey’s Anatomy* (2005–present).

Such jams in the serial action may not be directly read by the audience, but they definitely arouse the feeling of quackery. But what do they mean? Are they accidental or rooted in the serial genome?

At first sight, intervention in the narrative is conditioned by a purely practical need: the task for Conan Doyle was to do what it takes to bring the protagonist back; what is required in the cliffhanger deadlock is no longer logic but a miracle, which with the realistic progress of time in mind can only be performed in cutting; or an actor who has left the cast may return to filming. Additionally, the longer a series lasts, the more non-normative interventions in the narrative are to be found – such is the phenomenon that Knut Hickethier, German researcher of the media, associated with the problem of double formal structure [18, pp. 397–403].

According to this hypothesis, any serial form deals with two types of narratives – minor and major. Minor narratives contain storyline twists that take place in each episode and are typically resolved by its end. Minor narratives contribute to major ones, which in turn represent the totality of information about the series the viewer receives while it is on. To put it simply, if Dunyazad is already in the chambers of Shahryar, an ideal series cannot but take this fact into account in the cause-and-effect relations of events. Then, if Sherlock Holmes once dies, the series requires a detailed and logical justification of his resurrection. Regardless of who is working on development, one author or the entire team, massive amount of accumulated information inevitably results in contradictions, inconsistencies, or even

(4) The term ‘MacGuffin’ usually refers to an object that the characters of a film or series pursue. The object itself may not even appear on the screen, serving just as the trigger for the plot.

glaring screenwriting errors, which a series as a self-observing recursive format attempts to rectify after the fact.

It should be mentioned that alongside with what is said or done, accumulated information includes more subtle things: a certain style of filming and editing, specific elements of the context, a given level of irony or a tragic element, the characters' favourite clothes, their manners and behaviour, etc. Frank Kelleter, German researcher of the media, focuses on other details that result in additional complications: "New elements or unexpected developments – often intruding from such presumably extranarrative realms as production economics (an actor leaving after failed contract negotiations) or the world of geopolitics (terrorist incursions that reverberate within narratives of realism) – have to be realigned again and again with previously told events" [24, p. 17].

Thus, a series, which from an aesthetic point of view has neither a starting nor an ending point, is forced to develop not only into the future but also back into the past, eliminating inconsistencies and overcoming its ever-increasing entropy. In an attempt to continue indefinitely, the format is confronted with a force that from within undermines its integrity, organic nature, and vitality, ultimately foredooming the narrative either to regular zeroing out (according to this principle of unconsciousness, as we mentioned earlier, vertical cubist series are built: in each new episode, the characters act as if nothing happened to them before) or to a slow decay – forceful ending, rupture, and transformation into a transmedia project. Meanwhile, from our perspective, individual inconsistencies are destined to become elements of serial life which the viewer is forced to reckon with and accept as a new convention. Taking notice of a train travelling across time and space, a character suddenly disappearing from the narration, or Sherlock Holmes's awkward excuses (which, by the way, are completely uncharacteristic of him), the audience wilfully remain blind to the clots of untruth. Interested persons and accomplices in a longer narrative, they are ready to put up with and justify individual fluctuations, since a series is a succession of planned and unplanned accidents.

In the lexicon of screenwriting, narrative devices designed to address plot holes and change errors to conventions are known as retroactive continuity, or retcon. Using a wide range of techniques, from the unreliable narrator technique to floating timeline, retcon edits the serial past while simultaneously reestablishing broken drama connections and leaving traces

behind (like postoperative scars). However, the attempts of aging long-running series to seem fresh are unable to deal with the key problem of expanding chaos. Apparently, even an unsophisticated audience is capable of reading retcons and unconsciously adds them into the cumulative narrative along with other information. A patchwork of logical errors and bloopers, such a series is akin to Frankenstein's monster, which results in a decrease in audience interest and, eventually, leads the project to decay.

This narrative-disrupting force is most visible in long-running series. Thus, the American soap opera *The Guiding Light* (1937–2009), which is considered the longest-running series in history, ran for 15 years on radio and 57 years on television. Watch the remaining video material would take a desperate viewer almost a year and a half, while its total running time can hardly be calculated as such. Moreover, the very idea of considering *The Guiding Light* as an integral work is questionable: during its running, over a dozen different families appeared in the story; its intonation, style, and opening sequence transformed beyond recognition in line with the changing canons of the media; ultimately, it engaged several generations of the audience who did not have the remotest chance of following the narrative and its cause-and-effect relations from start to finish.

The generations of screenwriters who made unintentional errors when developing its monstrous plot did not have that chance either. If in the late 30s the title of the series referred to the lamp in Reverend Ruthledge's study that symbolized the willingness to help all those in need, then gradually, when the character left the narrative and was forgotten, the new symbol of *The Guiding Light* was introduced – the lighthouse in the fictional city of Springfield. Some interesting errors in the series include four characters discussing the dreadful events of 25 years ago, 'forgetting' that one of them was not then in the plot and that the discussed events were not shown in the series, or a character named Phillip Spaulding becoming a victim of the soap opera rapid aging syndrome (SORAS), growing from 12 to 17 years old in just a few months.

These and other bloopers originating in extremely long narratives clearly demonstrate the dement nature of serial storytelling, which, whether it wants it or not, alienates even the most devoted fans. When demanding that the serial past be reset, forgotten, or made conditional, considering it a compliant material for the production of new episodes, long-running series are dismissive of their fandom. Thus, not only do the

devices of retcon rewrite serial history in an attempt to handle extended cumulative narratives, but they also reject a particular storyline: anything that happens in the narrative is not final and irrevocable; any completed event can be revised, rearranged, or cancelled. According to the academic definition of B.V. Tomashevsky, “the fabula (storyline) is the totality of mutually related events reported in the work... The fabula is opposed to the syuzhet (plot): both include the same events, but in the syuzhet the events are arranged and connected according to the orderly sequence in which they were presented in the work” [11, p. 137]. Therefore, a series handles the plot as direct storytelling, but its fabula (the totality of information) is unknown, and so is its total concept – at any point of time either the author themselves or their successors may intrude, reincarnating frozen characters in a sequel and expanding the work into a transmedia universe or franchise.

Only in the 1990s, the distinguished cultural scientist and theorist of the media Henry Jenkins investigated this phenomenon and introduced the concept of participatory culture [21, pp. 227–287], which has become standard. “The term, participatory culture, contrasts with older notions of passive media spectatorship. Rather than talking about media producers and consumers as occupying separate roles, we might now see them as participants who interact with each other according to a new set of rules that none of us fully understands” [22, p. 3]. The key emphasis in Jenkins’s theory is put on modern technologies, which have allowed users to feel, if not full co-creators of news, content, and ideas but citizens of a shared interactive space and residents of McLuhan’s global village. Yet, what best embodies these ideas, regardless of the presence of digital tools, is the nature of serial culture.

What resurrected Sherlock Holmes if not the thirst for the story to continue? What, if not feedback and requests from the audience, do series have at heart when resourcing to a cliffhanger, retcon or opening sequence? The fragility of the storyline that we have mentioned and its technical absence is due to the continuous audience feedback the series collects. Depending on the feedback (letters of criticism, box office performance, online reviews, etc.), long-running series are continuously adjusted to respond to incoming requests. Practice shows that the opinion of the majority can influence development, making filmmakers put an unwanted character ‘on a bus’, focus more on the audience’s favourite, shift the focus

of narration to a trending topic or even change the genre, add dynamism to what is happening or, on the contrary, continue in minor key. Additionally, there have been cases when the ideas of the audience were not just taken into account by screenwriters, helping to find unexpected solutions to intricate stories, but were even brought to screen.

The request of the audience is also taken into account by mass culture as such, which by means of repetition and variation crystallizes the most successful artistic images and plots in archetypes, canons, and clichés – in other words, serializes and memorizes itself. The same goal is pursued in test screenings of films, which rooted in Hollywood with the helping hand of comedian Harold Lloyd (1928). The status of a focus group in test screenings is by no means identical to that of ordinary viewers. Specially for a focus group, an enclosed film is forcedly interrupted, unlocking the non-diegetic montage space, which allows for final changes to the film. The aesthetic paradox is that just for one screening, a draft film turns into a series and sets solid after its official release.

Conclusion

In this regard, a series is seen as the most free, approachable, and democratic form of interaction with the audience, which allows comprehending its development from episode to episode, from season to season. Its synthetic nature can combine the element of pure entertainment and the intent of great art, adapt to various channels but obey the laws of dissemination in the media, which historically consider news not as a fact of a plot (it is well known that fake news operates this way) but as a chain of events that continue each other.

Unlike a classic film, which is locked within the first and last frame and has established running time and chronology, the beginning and end of a series is flickering, its duration is knowingly undefinable. Having filmed a pilot episode, the authors of a series at any point of time are free to change the vector of its development: move tens or hundreds of years forward (flashforward), move back (flashback), move sideward (focus on secondary characters in spin-offs), or sometimes balance the course of the diegetic and non-diegetic time, creating an illusion of constant relevance on the screen. This complex rhizomatic structure, commonly known as ‘the universe of a series’, is outstandingly discrete, free from

stylistic uniformity and duration, and is a step away from vanishing in transmedia.

As has been mentioned above, we have to deal with an extremely discontinuous mechanism of narration, within which the capacity for fragmentation and duration are equally inexhaustible, and therefore an ideal series seeks to continue indefinitely. The end of a traditional work automatically sends it to the realm of cultural heritage and withdraws it from the present; however, when it comes to a series, its innate resistance to come to an end justifies not only its traditional lightness and even entertainment ingrained in the audience's consciousness but also wrestling with death based on its repeated postponement – from episode to episode, from chapter to chapter. Placing an emphasis on being here and now – in the field of the immediate sensual – a series also advocates its presentationism and a special temporality without which it is unthinkable.

This allows mapping out the 'Goldilocks zone', universal for all serial forms with no exception. It lies across a wide range between the statics of a single object and endless transmedia that transforms a work into a meta-collage of popular images or a 'universe' of texts; between closed discreteness (complete storylines and character arcs) and open discreteness (a series is abandoned by its creators); and between the beginning of a plot and its end, which an ideal series does not want to know.

References:

- 1 Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v ehpkokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti. Izbrannye ehsse* [The Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility. Selected Essays], ed. Yu.A. Zdorovov, intr., comp., transl., notes S.A. Romashko. Moscow, Medium Publ., 1996. 240 p. (In Russian)
- 2 Deleuze J. *Razlichie i povtorenie* [Difference and Repetition], transl. from French N.B. Mankovskaya, E.P. Yurovskaya. St. Petersburg, TOO TK "Petropolis" Publ., 1998. 384 p. (In Russian)
- 3 Doil A.K. *Sobranie sochinenii: V 12 t.* [Collected Works: In 12 vols.]. Vol. 2: *Dolina uzhasa: Roman; Zapiski o Sherloke Holmse; Rasskazy; Vozvrashchenie Sherloka Holmsa: Rasskazy* [Valley of Terror: A Novel; Notes about Sherlock Holmes; Stories; The Return of Sherlock Holmes: Stories], transl. from English. Moscow, RIPOL klassik Publ., Prestizh kniga Publ., Literatura Publ., 2005. 624 p. (In Russian)
- 4 King S. *Sobranie sochinenii. Zelenaya milya* [Collected Works. The Green Mile], transl. from English V.A. Veber, D.V. Veber. Moscow, AST Publ., 1999. 383 p. (In Russian)
- 5 *Kniga tysyacha i odnoi nochi* [The Book of the Thousand Nights and a Night]. Vol. 1: Nochi 1–38 [Nights 1–38], transl. from Arabic M.A. Salye. Moscow, Goslitizdat Publ., 1958. 383 p. (In Russian)
- 6 Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics]. Tallin, Eesti raamat Publ., 1973. 135 p. (In Russian)
- 7 Metts C. *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino* [The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema], transl. from French D. Kalugin, N. Movnina, ed. A. Chernoglazov. 2nd ed. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2010. 334 p. (In Russian)
- 8 Sadul' Zh. *Vseobshchaya istoriya kino* [The Universal History of Cinema], transl. from French, ed., intr. Prof. S.I. Yutkevich. Vol. 1: *Izobretenie kino. 1832–1897. Pionery kino (ot Mel'esa do Pate). 1897–1909* [The Invention of Cinema. 1832–1897. The Pioneers of Cinema (from Melies to Pathe). 1897–1909]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 644 p. (In Russian)
- 9 Salnikova E.V. *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avantyrnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the Impossible: The Adventure and Fantasy of the Great Mute]. Moscow, Kanon+ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023. 424 p. (In Russian)
- 10 Smolev D.D. *Dvizhenie "Dogma-95": v poiskakh novogo realizma* [The Movement "Dogma-95": In Search of New Realism]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2022. 164 p. (In Russian)
- 11 *Tomashevskii B.V. Teoriya literatury. Poehtika* [Literary Theory. Poetics]. Leningrad, Gos. izd-vo Publ., 1925. 238 p. (In Russian)
- 12 Shklovskii V.B. *Literatura i kinematograf* [Literature and Cinema]. Berlin, Russkoe universal'noe izdatel'stvo Publ., 1923. 59 p. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/literaturakinem01shkl/page/5/mode/2up> (accessed 28.02.2023).
- 13 Yukhananov B.Yu. *Teoriya videorezhissury* [Video Directing Theory]. *BorisYukhananov.ru*. Available at: <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=12717> (accessed 28.02.2023).
- 14 Yampolskii M.B. *Vozvrashchenie Adama. Mif, ili Sovremennost' arkhaiki* [The Return of Adam: Myth, or Modernity of the Archaic]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2022. 416 p. (In Russian)
- 15 Brasch I. *Film Serials and the American Cinema, 1910–1940: Operational Detection*. Amsterdam University Press, 2018. 330 p.

- 16 Chabon M. *Maps and Legends: Reading and Writing along the Borderlands*. San Francisco, McSweeney's, 2008. 222 p.
- 17 *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, eds. K. Hellekson, K. Busse. Jefferson, NC, McFarland, 2008. 296 p.
- 18 *Hickethier K. Serie. Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hrsg. Hans-Otto Hügel. Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2003, S. 397-403.
- 19 Higgins S. *Matinee Melodrama: Playing with Formula in the Sound Serial*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2016. 224 p.
- 20 Jarvey N. Streaming TV's Battle of the Binge: "Burn" All Episodes or Take a "Weekly Pulse"? *The Hollywood Reporter*, 2019, November 26. Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/business/digital/streaming-tv-dilemma-binge-burn-episodes-plot-weekly-pulse-1257248/> (accessed 28.02.2023).
- 21 Jenkins H. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York, Routledge, 1992. 343 p.
- 22 Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2006. 308 p.
- 23 Jenkins H. All About Seriality: An Interview with Frank Kelleter (Part One). *Henryjenkins.org*, 2017, May 04. Available at: <http://henryjenkins.org/blog/2017/05/all-about-seriality-an-interview-with-frank-kelleter-part-one.html> (accessed 28.02.2023).
- 24 Kelleter F. *Five Ways of Looking at Popular Seriality. Media of Serial Narrative*, ed. F. Kelleter. Ohio State University Press, 2017, pp. 7-34. (Theory and Interpretation of Narrative).
- 25 Malti-Douglas F. Homosexuality, Heterosexuality, and Shahrazād. *The Arabian Nights Encyclopedia*, Ulrich Marzolph and Richard van Leeuwen, with the Collaboration of Hassan Wassouf. Vol. 1. ABC-CLIO, 2004, pp. 38-42.
- 26 Mikos L. Unterhält Unterhaltung? Überlegungen zu Unterhaltung als Rezeptionskategorie. *Unterhaltung durch Medien*, hrsg. W. Wirth, H. Schramm, V. Gehrau. Köln, van Halem, 2006, S. 127-141.
- 27 Williams R. *Television: Technology and Cultural Form*. London, Fontana, 1974. 160 p.

Список литературы:

- 1 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Ред. Ю.А. Здоровов; предисл., сост., перевод и прим. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 240 с.
- 2 *Делез Ж.* Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
- 3 *Дойл А.К.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 2: Долина ужаса: Роман; Записки о Шерлоке Холмсе; Рассказы; Возвращение Шерлока Холмса: Рассказы / Пер. с англ. М.: РИПОЛ классик; Престиж книга; Литература, 2005. 624 с.
- 4 *Кинг С.Э.* Собрание сочинений. Зеленая миля / Пер. с англ. В.А. Вебера и Д.В. Вебера. М.: АСТ, 1999. 383 с.
- 5 Книга тысяча и одной ночи. Т. 1: Ночи 1-38 / Пер. с араб. М.А. Салье. М.: Гослитиздат, 1958. 383 с.
- 6 *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
- 7 *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. 2-е изд. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. 334 с.
- 8 *Садуль Ж.* Всеобщая история кино / Пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. проф. С.И. Юткевича. Т. 1: Изобретение кино. 1832-1897. Пионеры кино (от Мельеса до Патэ). 1897-1909. М.: Искусство, 1958. 644 с.
- 9 *Сальникова Е.В.* Путешествие через невозможное: авантюризм и фантастика Великого Немого. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 424 с.
- 10 *Смолев Д.Д.* Движение «Догма-95»: в поисках нового реализма. М.: Государственный институт искусствознания, 2022. 164 с.
- 11 *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. Л.: Гос. изд-во, 1925. 238 с.
- 12 *Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. 59 с. // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/literaturaikinem01shkl/page/5/mode/2up> (дата обращения 28.02.2023).
- 13 *Юхананов Б.Ю.* Теория видеорежиссуры // Borisuykhananov.ru. URL: <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=12717> (дата обращения 28.02.2023).
- 14 *Ямпольский М.Б.* Возвращение Адама. Миф, или Современность архаики. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2022. 416 с.
- 15 *Brasch I.* Film Serials and the American Cinema, 1910-1940: Operational Detection. Amsterdam University Press, 2018. 330 p.
- 16 Chabon M. *Maps and Legends: Reading and Writing along the Borderlands*. San Francisco: McSweeney's, 2008. 222 p.
- 17 *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays* / Ed. by K. Hellekson, K. Busse. Jefferson, NC: McFarland, 2008. 296 p.
- 18 *Hickethier K. Serie // Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen* / Hrsg. Hans-Otto Hügel. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003. S. 397-403.
- 19 *Higgins S.* *Matinee Melodrama: Playing with Formula in the Sound Serial*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016. 224 p.

- 20 *Jarvey N.* Streaming TV's Battle of the Binge: "Burn" All Episodes or Take a "Weekly Pulse"? // The Hollywood Reporter. 2019, November 26. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/business/digital/streaming-tv-dilemma-binge-burn-episodes-plot-weekly-pulse-1257248/> (дата обращения 28.02.2023).
- 21 *Jenkins H.* Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. New York: Routledge, 1992. 343 p.
- 22 *Jenkins H.* Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York University Press, 2006. 308 p.
- 23 *Jenkins H.* All About Seriality: An Interview with Frank Kelleter (Part One) // Henryjenkins.org. 2017, May 04. URL: <http://henryjenkins.org/blog/2017/05/all-about-seriality-an-interview-with-frank-kelleter-part-one.html> (дата обращения 28.02.2023).
- 24 *Kelleter F.* Five Ways of Looking at Popular Seriality // Media of Serial Narrative / Ed. by F. Kelleter. Ohio State University Press, 2017. P. 7–34. (Theory and Interpretation of Narrative).
- 25 *Malti-Douglas F.* Homosociality, Heterosexuality, and Shahrazād // The Arabian Nights Encyclopedia / by Ulrich Marzolph and Richard van Leeuwen; with the Collaboration of Hassan Wassouf. Vol. 1. ABC-CLIO, 2004. P. 38–42.
- 26 *Mikos L.* Unterhält Unterhaltung? Überlegungen zu Unterhaltung als Rezeptionskategorie // Unterhaltung durch Medien / Hrsg. W. Wirth, H. Schramm, V. Gehrau. Köln: van Halem, 2006. S. 127–141.
- 27 *Williams R.* Television: Technology and Cultural Form. London: Fontana. 1974. 160 p.

УДК 791

ББК 85.374.3(2); 85.374.3(3)

Львов Николай Александрович

Независимый исследователь

ORCID ID: 0009-0009-6175-0108

ResearcherID: KEH-3406-2024

nicholas.lvoff@gmail.com

Ключевые слова: Шекспир, Отелло, кино, театр, советское кино, американское кино, Орсон Уэллс, Сергей Юткевич, экзистенциализм

Львов Николай Александрович

«Отелло» Орсона Уэллса и Сергея Юткевича: интерпретации трагедии мавра в США и СССР



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-498-529

Для цит.: Львов Н.А. «Отелло» Орсона Уэллса и Сергея Юткевича: интерпретации трагедии мавра в США и СССР // Художественная культура. 2024. № 2. С. 498–529. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-498-529>.

For cit.: Lvov N.A. *Othello* by Orson Welles and by Sergei Yutkevich: The Moor's Tragedy Interpretations in the USA and the USSR. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 498–529. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-498-529>. (In Russian)

Lvov Nikolai A.

Independent Researcher

ResearcherID: KEH-3406-2024

nicholas.lvoff@gmail.com

Keywords: Shakespeare, Othello, cinema, theater, Soviet cinema, American cinema, Orson Welles, Sergei Yutkevich, existentialism**Lvov Nikolai A.**

Othello by Orson Welles and by Sergei Yutkevich: The Moor's Tragedy Interpretations in the USA and the USSR

Аннотация. В статье исследуются особенности двух экранизаций трагедии Уильяма Шекспира «Отелло», снятых Орсоном Уэллсом в 1951 году и Сергеем Юткевичем в 1955 году. Анализируется социально-политический и исторический контекст времени, в которое были сняты обе интерпретации трагедии Шекспира, а также его влияние на режиссуру Уэллса и Юткевича: их методы адаптации оригинального текста для киноэкрана, работу с актерами и создание образного мира их экранизаций.

Для обоих режиссеров «Отелло» стал фильмом, резюмирующим их карьеры, взгляды, представления о творческой и человеческой свободе. В обеих экранизациях трагедии отразились годы поисков, метаний и гонений, которые прошли Уэллс и Юткевич, один в США, второй в СССР.

Задача данной статьи — показать, как режиссеры со схожими творческими биографиями, на основе одного текста создали два принципиально противоположных мира идей, образов и характеров. Всеми доступными для себя художественными средствами выразили через произведение любимого автора свои представления о справедливости, обществе, выборе, любви, вере и свободе.

Abstract. The following article examines the characteristics of two film adaptations of William Shakespeare's tragedy *Othello* shot by Orson Welles in 1951 and Sergei Yutkevich in 1955. The article analyzes the sociopolitical and historical context of the period in which both interpretations of Shakespeare's tragedy were filmed, as well as its influence on Welles' and Yutkevich's direction: their methods of adapting the original text for the cinema screen, working with actors and creating an artistic world of their adaptations.

For both directors, *Othello* became a film summarizing their careers, views, and ideas about creative and human freedom. Both adaptations of the tragedy reflected the years of searching, toiling and persecution that Welles and Yutkevich went through, one in the USA, and the other in the USSR.

The goal of this article is to show how directors with similar creative biographies, interpreted the same text to create two fundamentally opposite worlds of ideas, images and characters; how they engaged all the artistic means available for them to express through this work of their beloved author their own ideas of justice, society, choice, love, faith and freedom.

Введение

В середине XX века на киноэкранах два совершенно разных Отелло задушили двух совершенно разных Дездемон. Один из мавров терял рассудок от ревности в Марокко, второй — в Одесской области. Один из-за платка, подброшенного Яго, второй — из-за «отклонения Луны».

За особенностями двух постановок «Отелло» скрыты не только события творческой и частной жизни двух режиссеров, Орсона Уэллса (1915–1985) и Сергея Иосифовича Юткевича (1904–1985), но и куда более масштабные, исторические события. В пятидесятых годах прошлого века, когда в США воцарилась беспрецедентная для Америки цензура, а в СССР наступала оттепель, Уэллс и Юткевич, режиссеры с противоположными взглядами, возможностями и творческими методами, сняли двух противоположных «Отелло».

Пути двух режиссеров к «Отелло»

Первый, «Трагедия Отелло: Венецианский мавр», снятый Орсоном Уэллсом в 1951 году, обрушился на публику пулеметной очередью монтажных склеек, острых углов и режиссерских вольностей. Фильм был абсолютно авторским: Уэллс выступил режиссером, сыграл главную роль, адаптировал текст Уильяма Шекспира для киносценария, отвечал за выбор локаций и костюмов. Кроме этого, Уэллс взял на себя обязанности продюсера: он сам составлял сметы и расписание съемок, сам искал финансирование. Снимать удавалось от одного спонсорского взноса до следующего: финансовые трудности — одна из причин, почему Уэллс решил снимать «Отелло» на натуре. Впрочем, отсутствие декораций не помешало Уэллсу создать неповторимое визуальное повествование с помощью новаторских стилистических приемов, богатого образного ряда и работы с мизансценой. Мир фильма, в котором оказались герои Шекспира, был вывернут наизнанку, перевернут с ног на голову: картина открывалась со сцены похорон Отелло и Дездемоны, на высшей точке трагедии. После нее сюжет возвращался к началу событий, но чем ближе был финал фильма, тем сильнее ускорялся панический, задыхающийся ритм фильма, тем больше становилось резких монтажных переходов, складывавшихся в крещендо крупных планов.

В том, как американский режиссер смешивал трагедию и нуар, работал со рваным монтажом, узнаются приемы того, что станет впоследствии «новой волной». Пространство кипрского замка казалось клаустрофобным, персонажи были заключены в крепостные башни, коридоры, казематы, по которым длинные тени героев преследовали друг друга. Актерская игра Отелло выражала смятение и ужас, Уэллс походил на загнанного зверя, мечущегося в предсмертной борьбе. Дездемона, которую сыграла Сюзанна Клотье, смотрела на мавра с любовью, но и пугливой робостью, чувствуя угрозу, исходящую от него. И только холод, мертвенная отчужденность Яго служила контрапунктом общей тревоги. Майкл Маклиаммур в этой роли походил на паука, бесстрастно следящего за жертвами, попавшими в его ловушку.

Снимая другого «Отелло» в 1955 году, Сергей Юткевич стремился к жизнеподобию пейзажей и актерской игры, и только в полутонах, цветовой драматургии и игре светотени оставлял едва заметные авторские комментарии. Юткевич хотел изобразить Отелло добрым и открытым человеком, который попал в беду из-за навета предателя Яго. Он настаивал на том, чтобы Сергей Бондарчук, исполнивший роль мавра, избегал актерского штампа: образа бешеного и дикого чернокожего героя. Отелло Бондарчука был мягок и сентиментален. Таким же был мир вокруг мавра: сказочно яркий, насыщенный цветом. Наивной прямотой отличались средства художественной выразительности и режиссерские метафоры. К примеру, сцена, в которой Яго (Андрей Попов) убеждает Отелло в неверности Дездемоны, была поставлена на морском берегу; в ходе развития диалога потрясенный от волнения мавр падал и путался в рыболовных сетях. Актеры исполняли свои роли очень патетично, местами чувства захлестывали их настолько, что они явно выпадали из ситуационного и исторического контекста, вплоть до прямого противоречия первоначальному образу. Ирина Скобцева в роли Дездемоны совершенно теряла аристократические черты своей героини, она была простодушна, ласкова и нежна. Ничто в ее поведении не выдавало знатных кровей или внутреннего противоречия в непривычной для героини обстановке. Также и сам Отелло относился к шекспировским временам меньше, чем к политико-культурной среде Юткевича. В истории предательства, поруганной веры в добро и чудовищной ошибки советский зритель середины 1950-х годов видел многое, резонирующее с его жизнью. Позже

принцип «Шекспир — наш современник», утвержденный фильмами Григория Козинцева, перерастет наивность ранних экспериментов. Но первые шаги в советской киношекспириане совершил именно Юткевич, открыв наступающую на смену малокартинью оттепель Европе. Награжденные на Каннском кинофестивале «Отелло», а до него «Великий воин Албании Скандербег» (1953) Юткевича стали провозвестниками приходящего серебряного века советского кино.

И Уэллс, и Юткевич задумывали работу над шекспировской трагедией за десятилетия до того, как им представилась такая возможность. Уэллс покинул театр «Гейт» в Ирландии в 1932 году, когда художественный руководитель Хилтон Эдвардс отказал шестнадцатилетнему актеру в роли мавра. Юткевич стал планировать экранизацию еще в 1937 году, увидев постановку «Отелло» в провинциальном театре, а в 1947 году опубликовал статью «Режиссерский план экранизации трагедии В. Шекспира „Отелло“» в сборнике «Человек на экране».

Причины такого долгого временного интервала между замыслом и воплощением разнятся. Уэллс вернулся из Ирландии в США в надежде найти роль в одном из манхэттенских театров. Увы, 1932-й год, пик Великой депрессии, был не лучшим годом для трудоустройства молодого актера. Несколько лет Уэллс искал свое место: заводил знакомства, менял проекты, труппы, роли. В декабре 1934 года Уэллс сыграл Тибальта на Бродвее, актерскую игру Уэллса заметил продюсер и режиссер афроамериканского Negro Theater Unit Джон Хаусман. Вскоре оба присоединились к Федеральному театральному проекту с общим театральным проектом. Дебютом тандема стала постановка «Макбета» 1936 года, больше известная как «Вуду-Макбет». Премьера состоялась в театре «Лафайет» в Гарлеме. Труппа состояла только из темнокожих актеров, Уэллс перенес действие трагедии из средневековой Шотландии на Гаити XIX века, а трех ведьм превратил в колдунов вуду. Опыт оказался чрезвычайно успешным: оригинальность прочтения вызвала сенсацию, перед театром «Лафайет» выстраивались десятки людей, желавших увидеть экзотическую постановку.

Уже тогда Уэллс обращался к политическим реалиям и обыгрывал популярные темы массмедиа в своих проектах. Премьера «Макбета» состоялась всего через два года после окончания американской оккупации Гаити. Благодаря столкновению культур публики США узнала о культуре вуду, вскоре нашедшем отражение в беллетристике

и кино страны. Куда более рискованный политический комментарий можно обнаружить в мюзикле «Колыбель будет качаться» 1937 года, действие которого происходило в маленьком американском городке, где профсоюз рабочих враждовал с олицетворением коррумпированного капитализма мистером Мистером. Спектакль был посвящен Бертольту Брехту, который разделял социалистические взгляды героев и предложил несколько идей для сценария.

Впоследствии Брехт и Уэллс вместе работали над спектаклем «Галилей» в 1947 году, но, несмотря на то что Уэллс отмечал влияние теории эпического театра на свою режиссуру, а Брехт с уважением отзывался об Орсоне, говоря, что его «режиссерский метод подходит постановке, а ремарки умны» [16], сотрудничество не сложилось. Брехт нанял в качестве продюсера Майкла Тодда, с которым Уэллс был в ссоре после совместной работы над мюзиклом по мотивам «Восьмидесяти дней вокруг света». Уэллс покинул команду. Вскоре от проекта отказался и Тодд, ему на смену пришел Джон Хаусман, через десять лет после того, как Уэллс работал с ним над «Колыбель будет качаться» и первой постановкой в собственном театре «Меркьюри» — «Юлием Цезарем» (1937). В ней Уэллс уподобил тиранию шекспировского Цезаря фашизму в Италии 1930-х годов: Цезарь походил на Муссолини и Гитлера, а сам Уэллс сыграл Брута.

С «Макбета» и «Цезаря» начался самый успешный период в карьере Орсона Уэллса. За театральными опытами последовала скандально известная радиопостановка «Войны миров» Герберта Уэллса (1938), в которой Орсон Уэллс настолько убедительно изобразил нападение инопланетян на США, что на сутки страну объяла массовая паника. В ряде штатов начались беспорядки, перепуганные слушатели неделями скрывались в убежищах, отказываясь их покинуть, несмотря на увещевания спасателей, потому что принимали их за замаскированных пришельцев. Обретенная слава позволила Уэллсу подписать контракт со студией RKO и снять свой первый полнометражный фильм «Гражданин Кейн» (1941). Несмотря на бесспорное влияние Шекспира на сценарии Уэллса, режиссер не обращался к оригинальным текстам Барда 10 лет. Он вернулся к «Макбету» в 1947 году после череды неудач, вызванных в первую очередь конфликтом с газетным магнатом Рэндольфом Херстом, ставшим прообразом главного героя «Гражданина Кейна». Херст запретил рекламу, обзоры и упоминания

фильма Уэллса на страницах принадлежавших ему газет и грозил студии RKO судом. Скандальная репутация картины не способствовала хорошим сборам — «Кейн» достиг только шестого места в списке самых финансово успешных фильмов 1941 года, а Уэллс уже больше никогда не получал от голливудских студий полного контроля над снятым им материалом. Так, начальство RKO приказало смонтировать «Великолепных Амберсонов» (1942) без участия Уэллса, пока он находился на съемках документального фильма в Бразилии, а боссы Columbia Pictures вырезали больше часа материала из «Леди из Шанхая» (1947). На репутации Орсона также отрицательно сказался громкий развод с голливудской звездой Ритой Хейворт и левые политические взгляды режиссера, которые привлекли к нему внимание американских властей, начавших борьбу с коммунистами во второй половине 1940-х годов.

Первые архивные записи Федерального бюро расследований в деле Орсона Уэллса датируются 1941 годом. Дело Уэллса открывается докладом Мартина Диеса, председателя Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. «Вашему сведению комитет Диеса предоставил информацию, указывающую на то, что Орсон Уэллс связан со следующими организациями, которые, предположительно, являются коммунистическими по своему характеру» [14]. Далее следует перечень, включающий в себя Лигу американских писателей (League of American Writers), Американский студенческий союз (American Student Union) и Комитет негритянской культуры (Negro Cultural Committee). Доклад подписан Джоном Эдгаром Гувером, директором ФБР в сороковых годах.

В последующих документах работники бюро пишут о «театральных постановках левого толка, которые фигурант расследования организовывал 7–8 лет назад», «прорусских взглядах и, парадоксально, симпатии ко всем гитлероподобным фигурам». В качестве подтверждения симпатий Уэллса к СССР приводится, например, его участие во встрече с советским режиссером Михаилом Калатозовым в ночном клубе «Мокамбо» в 1943 году. Отдельно отмечено, что Уэллс подарил Калатозову нечто, что тот увез в Россию. Косвенных улик было достаточно, чтобы к 1945 году называть Уэллса «фигурантом расследования с неприкрытыми симпатиями к линии коммунистической партии», планирующим «козни против американского правитель-

ства» в Мексике и Бразилии — характеристика, не способствующая карьерному росту в США времен конца Второй мировой и на заре маккартизма. В 1950 году Уэллс оказался в списке «Красные каналы» вместе со 151 гражданином Соединенных Штатов, обвиненных в симпатиях к коммунистам. К этому моменту режиссер уже покинул Америку, разорвав связи с Голливудом и страной, ударившейся в паранойю и охоту на ведьм.

В биографии «Гражданин Уэллс» американский писатель-биограф и профессор университетов Сент-Джон, Барнард и Колумбия в Нью-Йорке Фрэнк Брэди (F. Brady, 1989) пишет, что решение вернуться к Шекспиру было спасительным для Уэллса в момент крушения его профессиональной и личной жизни. «Он [Уэллс. — *Н.Л.*] был уверен в одном: перед тем как взяться за новый проект, он должен вернуться к классике, возможно, к Шекспиру. Не могло быть никаких путешествий к страху, чужестранцев, леди из Шанхая и прогулок по бульвару Амберсон, пока он не вернулся бы к тому, что считал домом» [12, p. 405].

«Макбет» 1948 года — поворотный момент в творчестве Уэллса. На съемках режиссер, перед которым еще недавно были открыты все двери Голливуда, столкнулся с необходимостью самостоятельно оплачивать расходы, снимать в рекордные сроки, репетировать, озвучивать и монтировать в разных городах и странах. Каждый фильм Уэллса после «Макбета» уже снимался подобным образом. Режиссер предложил студии Republic Pictures, занимавшейся кино категории «В», идею очень бюджетной экранизации Шекспира, которая будет выгодно отличаться от остальной кинопродукции компании. Он согласовал бюджет в семьсот тысяч долларов, сто тысяч из которых причитались ему как режиссеру, сценаристу, продюсеру и исполнителю главной роли. Все превышения бюджета Уэллс обязался покрыть самостоятельно.

В целях экономии вместо аренды помещения для репетиций Уэллс организовал постановку «Макбета» в провинциальном театре штата Юта. Выступления перед публикой заменили репетиции в павильонах. Труппа сыгралась прямо на сцене, а сам Уэллс отработал режиссерский план фильма, основываясь на прогонах в Юте. После возвращения в Калифорнию оставалось только задрапировать декорации гаитянского «Макбета» под шотландского и начинать работу над

дубляжом. Все голоса были записаны до начала съемок, чтобы Уэллсу не приходилось тратить драгоценное время и пленку на испорченные дубли. Кроме того, такой метод позволял перемещать камеру без риска поймать в кадре звуковое оборудование.

Съемки заняли 21 день. Отчасти эстетика экранизации родилась из финансовых ограничений: например, из-за нехватки денег на костюмы Макбет был одет как монгольский хан. Отчасти из желания Уэллса продать фильм аудитории как хоррор: отсюда декорации, напоминающие фильмы немецкого экспрессионизма, и мутные, расплывающиеся кадры, которые снимали на объектив, смазанный вазелином. На атмосферу фильма ужасов повлияло и наследие «Вуду-Макбета»: в первой сцене фильма ведьмы создают куклу-вуду шотландского тана.

В прочтении Уэллса эстетика би-муви дополняла, а не противоречила оригиналу: дешевые, неправдоподобные декорации при нужной подаче получились пугающе естественными; аляповатые костюмы стали казаться предметами мира, в котором распалась связь времен. И даже бесконечные ошибки синхронизации дубляжа усиливали эффект тревоги. В своей рецензии Жан Кокто сравнивал сценический мир фильма с «заброшенной угольной шахтой, обрушившимся подземельем, где стены сочатся водой» [19, р. 203]. Действие «Макбета» Уэллса словно происходит в ведьминском котле, где в липком, как мазут, вареве герои мучаются, как грешники в аду.

«Макбет» должен был выйти на экраны в 1947 году, но Уэллс закончил монтаж только к 1948-му. Премьера состоялась на Венецианском кинофестивале одновременно с «Гамлетом» Лоуренса Оливье. Несмотря на то, что к словам похвалы Жана Кокто присоединились многие французские критики и кинодеятели, в том числе Марсель Карне, оценивший «Макбета» выше «Гамлета», фильм Уэллса уступил постановке Оливье в Венеции и провалился в американском прокате. Пресса Соединенных Штатов не была благосклонна к экранизации: критиков возмущали «безжалостно перетасованные» [12, р. 414] сцены и реплики, «омерзительная актерская игра» [12, р. 414], «отсутствие музыкальности, вкуса и исторической точности» [12, р. 414]; введенный Уэллсом в сюжет шотландский священник казался обозревателям следствием «безумной самовлюбленности, с которой режиссер искромсал и убил произведение искусства» [12, р. 414]; сам

Макбет — «статичным, двумерным существом, настолько же способным на злодеяние в первом акте, насколько и в эпилоге» [12, р. 414]. Уэллс тяжело переносил нападки прессы, более четверти века спустя он признавался, что помнит многие разгромные рецензии наизусть [7, с. 51]. Вместе с давлением со стороны ФБР и государственных комитетов они делали дальнейшее пребывание Уэллса в Штатах невыносимым. Круг замкнулся: американская карьера Уэллса началась с «Макбета» и им же кончилась.

В своей статье «„Макбет“ Орсона Уэллса как аллегория антикоммунизма» исследователь из Университета Северной Джорджии Джефф Маркер (Jeff W. Marker, 2013) замечает, что в фильме-прощании с Голливудом Уэллс прокомментировал маккартизм через образ шотландского священника, указанного в титрах под именем Святого отца. Многие критики восприняли введенного Уэллсом персонажа как попытку внедрить в сюжет трагедии героя-резонера, голос совести, христианской морали, эдакого кельтского Джими Кристи (1). По мнению Маркера, Святой отец воплощал идею более глубокую и пессимистичную. Вездесущий священник бдительно следит за Дунсинаном, участвует в казнях изменников и равнодушно наблюдает за преступлениями Макбета. Он действительно противопоставлен ведьмам, но не как образец добродетели, а как охотник на ведьм. «Святой отец демонстрирует поразительное сходство с центральной фигурой антикоммунистического движения, Эдгаром Гувером... Гувер, как и Святой отец, предоставлял другим возможность размахивать мечом. Сам он оставался за кадром, вкладывая слова и идеи в умы людей, которые были на виду» [18, р. 121]. В заключительной части «Макбета» Уэллса именно Святой отец, а не лорд Росс, приносит весть о смерти семьи Макдуфа, тем самым убеждая Малькольма и Макдуфа напасть на Дунсинан. Маркер рассматривает это изменение оригинального текста как отсылку к добровольческим «Американским легионам» Гувера, боровшимся с коммунистической пропагандой, которую Гувер неоднократно сравнивал с сатанизмом. Таким образом, Макдуф становится таким же агентом воли Святого отца, как Макбет заложником магии ведьм. Сцена гибели Макбета от рук Макдуфа

(1) Сверчок, олицетворяющий совесть, из мультфильма «Пиноккио» (1940).

перебивается кадром обезглавливания восковой фигурки ведьмами и так подводит итог истории о безнадежности человека, оказавшегося между разрушительными и «светлыми» силами как между молотом и наковальней.

Не желая оказаться в рядах ведьм и тем более в легионах инквизиции, Орсон Уэллс покинул США в 1948 году. Сразу по прибытии в Европу он приступил к поискам финансирования своей экранизации «Отелло». Уэллс вернулся в Америку только десять лет спустя, чтобы снять фильм-нуар «Печать зла» (1958). Работа над лентой закончилась очередным скандалом: студия Universal пересняла часть материала и не допустила режиссера к монтажу. Исковерканная версия фильма провалилась в прокате. Только благодаря «Меморандуму», 58-страничному комментарию Уэллса к студийному монтажу «Печати зла», мир увидел авторскую версию картины в 1998 году. После неудавшегося возвращения в Голливуд Уэллс снова отправился в Европу, где снял «Процесс» (1962), экранизацию «Генриха IV» «Полуночные колокола, или Фальстаф»⁽²⁾ (1966) и последний свой шекспировский фильм, который так и остался незаконченным, «Венецианского купца» (1969).

Если Уэллса от «Отелло» отделяло несогласие с голливудской системой, то Сергей Юткевич долго не мог приступить к съемкам своей экранизации трагедии мавра, потому что у него не получалось вписаться в систему, управляемую идеологией соцреализма. В 1921 году Сергей Иосифович поступил в Государственные высшие режиссерские мастерские, в мастерскую Всеволода Мейерхольда. В качестве студенческой практики он занимался оформлением театральных спектаклей. В книге «Эйзенштейн в воспоминаниях современников» Юткевич описывал свое первое «обращение к Шекспиру», когда он вместе с Эйзенштейном работал над художественным оформлением «Макбета» в Центральном просветительском театре. «Задача оформить шекспировскую трагедию была слишком соблазнительна, и мы с Эйзенштейном рьяно принялись за макет» [3]. Режиссер не имел каких-либо определенных идей о том, как надо ставить «Макбета». «Мы с Эйзенштейном предложили следующее решение: спектакль

(2) В «Полуночных колоколах» также использованы фрагменты из «Генриха V» и «Виндзорских насмешниц» Шекспира.

должен идти без занавеса, на единой архитектурной установке, трансформирующейся лишь привнесением отдельных деталей. <...> Мы предложили также изгнать цвет из декорации, обтянув всю ее нейтральным серым холстом. Меняться должен был только свет и цвет неба на заднике, а вся гамма спектакля, по нашей мысли, должна была быть выдержана в трех цветах: черном, золоте и пурпуре» [3].

Юткевич пришел в искусство во время смелых экспериментов, поиска нового языка в театре и кино. В 1922 году вместе с Григорием Козинцевым, Леонидом Траубергом и Георгием Крыжицким он написал театральный манифест «Эксцентризм», теоретическую основу мастерской ФЭКС (Фабрики эксцентричного актера). Группа провозгласила главными принципами нового советского кино клоунаду, спонтанность, карнавал. Участие в ФЭКС привело Юткевича из театра в кино, уже в 1928 году он возглавил первую киномастерскую «Совкино» (впоследствии — фабрика «Ленфильм») и снял свой первый полнометражный фильм «Кружева», немую комедию про рабочую молодежь 1920-х годов.

«Кружева» — формалистское кино, с резким монтажом крупных планов, ритмическими перебивками на работу станков, в котором характеры героев выражаются скорее светотенью и мизансценой, чем сюжетными перипетиями. Юткевич снимал в похожем стиле вплоть до 1930-х годов, когда формализм в искусстве признали вредным веянием. С точки зрения киноведа Петра Багрова, соцреалистический стиль, «форма, доступная миллионам», претил Юткевичу с его специфическим творческим методом и характером. Юткевич «никак не мог вписаться в этот злосчастный соцреализм. Когда все причисляется под одну гребенку, противостоять этому может только художник страстный, художник, у которого есть „своя тема“. Вот тут и начинается „общественно-политическая“ карьера Сергея Юткевича: для многих она навсегда затмит его фильмы» [1]. Речь идет о фильме «Человек с ружьем» (1938), открывшем лениниану Юткевича; впоследствии режиссер снял еще три фильма о вожде мировой революции.

В годы Второй мировой войны Юткевич, как и многие его современники, снимал фильмы в поддержку морального духа военных и гражданских. Универсальным образом смеха, побеждающего страх, стал Йозеф Швейк. Бравого солдата мобилизовали на войну с гитлеризмом в 1941 году для «Боевого киноборника № 7», одну из новелл

в котором снял Юткевич. После он режиссировал еще две ленты про Швейка на стыке буффонады, пропаганды и комедии — «Швейк готовится к бою» (1942) и «Новые похождения Швейка» (1943).

После победы во Второй мировой наступил период малокартинья и поиска внутренних врагов. Юткевич стал жертвой нового политико-культурного веяния — «борьбы с космополитизмом». «Злостным формалистом и вождем антинародного космополитизма объявили и Юткевича — со своими модернистскими устремлениями и, главное, „подходящей“ для антисемитских шабашей фамилией этот, в общем-то, потомок польских дворян был истинной находкой для громких проработок 1949-го года. Во время одной из них его довели до сердечного приступа...» [5], — писал киновед Олег Ковалов в статье «Формалист (К 105-летию со дня рождения Сергея Юткевича)». Юткевич был уволен из ВГИКа и не снимал кино в течение двух лет.

Он вернулся к полному метру в 1951 году, сняв «Пржевальского», а затем советско-албанский эпос «Великий воин Албании Скандербег» (1953), за который получил приз за лучшую режиссуру Высшей технической комиссии Франции, врученный ему на Каннском фестивале. Наконец, вернувший себе признание и переживший времена, в которые он не мог заниматься важным для него самого кино, Юткевич взялся за экранизацию «Отелло», задуманную еще в 1937 году.

«Отелло» Орсона Уэллса глазами Сергея Юткевича

Одним из главных источников вдохновения Сергея Юткевича при работе над «Отелло» служил одноименный фильм Уэллса. Тщательное исследование творческого пути американского режиссера представлено в монографии Сергея Иосифовича «Шекспир и кино» (1973), существенную часть которой занимает статья «От гражданина Кейна до сэра Джона Фальстафа, или Краткая история величия и падения мистера Орсона Уэллса». В своей работе Юткевич исследует творческую биографию американского режиссера от постановки «Макбета» в театре «Лафайет» до «Полуночных колоколов». Юткевич бегло описывает театральные опыты Уэллса, касается скандала, связанного с радиопьесой по «Войне миров», и отмечает технологическое новаторство «Гражданина Кейна»; куда больше внимания советский

режиссер уделяет деталям киноадаптаций Шекспира, начиная с «Макбета» 1948 года.

Юткевич анализирует мельчайшие нюансы адаптации: проблему правдоподобного изображения ведьм из вступления⁽³⁾, проработку образа леди Макбет в сюжетобразующих деталях, влияние киноэкспрессионизма на декорации, костюмы и грим. Критикует то, как Уэллс «прибегает к наивной христианской символике» и «впадает в эффекты западной мелодрамы с бутафорским громом и молнией». Юткевич занимается не только кинокритикой, но и судит о правомочности трактовки: в первую очередь его интересуют различия и сходства постановки «Отелло» Уэллса и собственного прочтения шекспировской трагедии.

Юткевич считает, что Уэллс упрощает образы Шекспира, лишая их развития и, следовательно, драматического потенциала. «Образ самого Макбета оживляет только мощная и бодрая энергия Уэллса, все остальные актеры едва удовлетворили бы требованиям третьего провинциального театра. <...> Медленный процесс падения благородства неясен; да и нет никакого благородства, которое могло бы пасть... <...> Как Лоуренс Оливье опустил все отталкивающее в Гамлете, так Уэллс выбросил все хорошее, совестливое и героическое в Макбете. Этот Макбет не поэт, а дикарь, ум которого находится во власти всяческих предрассудков. Макбет-дикарь не противоречит Шекспиру, но ощущение темы укоров совести и погибшего благородства противоречит Шекспиру» [11]. Юткевич требовал от постановки Шекспира психологизма, наглядности пройденного пути, который ведет трагического героя к катастрофе. Исходя из этого творческого принципа, Юткевич подверг «Отелло» Уэллса еще более дотошному анализу, словно пытаясь постфактум обосновать и принципиально отделить от уэллсовской собственную интерпретацию трагедии с точки зрения теории литературы и кино.

Большая часть главы про «Отелло» основана на опубликованном под названием «Набей потуже кошелек» (1952) дневнике Майкла Макклиаммура, актера театра «Гейт», исполнившего роль Яго в фильме

(3) Юткевич считает, что восковая фигура Макбета — не наследие «Вуду-Макбета», а дань первоисточнику Р. Голиншеда, описавшего восковое изображение короля в руках ведьм.

Уэллса. Уэллс познакомился с Макклиаммуром в начале тридцатых годов, тогда английский актер играл Гамлета в постановке, где Уэллсу досталась роль отца датского принца. Позже именно Макклиаммур исполнил главную роль в постановке «Отелло», в которой режиссер театра Хилтон Эдвардс отказал Уэллсу. Сам Эдвардс в фильме Уэллса сыграл Бранбанцио.

Макклиаммур обстоятельно изложил хронологию мучительных поисков денег для производства фильма, стрессовую обстановку на съемках и работу Уэллса с актерами. В его дневниках впервые упомянуты курьезные случаи, впоследствии ставшие легендарными. Например, история о том, почему убийство Родриго в версии Уэллса происходит в бане. Для съемок кипрских сцен «Отелло» Орсон выбрал Марокко. Локацию для съемок он приглядел во время актерской работы в фильме Тайрона Пауэра «Черная роза» (1950), где сыграл монгольского хана Баяна. Изначально Уэллс планировал построить замок на Лазурном берегу, но финансирования едва хватало на зарплату съемочной группы и актеров, поэтому кипрские сцены «Отелло» снимались в крепости XVIII века в Могадоре.

Съемочная группа перемещалась между Северной Африкой, Францией и Италией, как «труппа средневековых менестрелей» [12, р. 436]. Костюмы для первого съемочного дня в Могадоре должны были прийти из Рима, но ателье, которому Уэллс заказал вдохновенные Карпаччо костюмы, разорилось. «Выясняется, что если мой костюм с помощью местного портного и сможет быть готов через несколько дней, то в отношении костюмов Отелло, Родриго и Кассио положение совершенно безнадежное. Орсон в отчаянии, поскольку кадры прибытия на Кипр, с которых он хотел начать съемки, требуют присутствия всех этих персонажей» [цит. по: 11]⁽⁴⁾, — писал Макклиаммур в дневнике от 10 июня. Три ассистента Уэллса отправились в Лондон, Париж и Рим, чтобы прямо на месте найти спонсоров, желающих в обмен на проценты от прибыли фильма вложить в него деньги, достаточные для покупки костюмов. Полученными таким образом средствами Орсон рассчитывал расплатиться в марокканских

ателье, но все они были закрыты на время празднования Рамадана. Работали только портные еврейского квартала Могадора, которые не могли выполнить работу в срок. За ночь Уэллс придумал, как можно начать работу без костюмов — вместо прибытия на Кипр решил начать съемки со сцены убийства Родриго, и причем так, чтобы оба актера играли без одежды. «„Без одежды?“ — спросил Роберт Кут, который играл одну из основных ролей в сцене [Родриго. — *Н.Л.*]. „Да, — ответил Орсон, — я поставлю ее в турецкой бане“» [12, р. 438]. Разговор Яго и Родриго, попытка убийства Кассио и смерть Родриго от рук Яго снималась в помещении рыбного рынка, который преобразился в восточные бани, когда его заполнили паром и массовой одеждой в один полотенца.

Финансовые сложности, с которыми Уэллс столкнулся на съемках «Отелло», были беспрецедентными. Снимать удавалось от одного полученного чека до следующего. Одним из инвесторов стал Михаил Олян, русский иммигрант, подозреваемый в работе на советские спецслужбы. Позже Олян послужил прообразом антагониста фильма Уэллса «Мистер Аркадин» (1955). За вклад в размере 35 тысяч долларов в производство «Отелло» Уэллс обещал Оляну половину от всей прибыли фильма. Другому инвестору, Дэрилу Зануку, Уэллс пообещал 60% дохода в обмен на 75 тысяч долларов. К концу съемок «Отелло» Уэллс уже сбился со счета, сколько раз он продал стопроцентную прибыль от проката [12, р. 434].

В первую очередь в тексте Макклиаммура Юткевича интересовали детали работы Уэллса с актерами — с самим исполнителем роли Яго и Сюзанной Клутье, сыгравшей Дездемону. В 1953 году Юткевич встретился с Сюзанной во Франции. Их познакомил муж актрисы, Питер Устинов. Юткевич, словно журналист Томпсон из уэллсовского «Кейна», расспросил ее об опыте работы с Уэллсом. «Сюзанна Клутье с дрожью в голосе рассказала мне о своей шекспировской эпопее. „Это было ужасно! — воскликнула она. — Пожалуй, это самые мрачные воспоминания в моей жизни. Я не хочу обидеть Орсона Уэллса, которого считаю замечательным режиссером, но для меня работать с ним было невыносимо. Я никогда не понимала, почему именно меня он выбрал на эту роль, ведь он никогда не говорил со мной о том, что такое Дездемона в его представлении. Просто я получила в один

(4) Здесь и далее цитаты из книги «Набей потуже кошелек» (Put Money in Thy Purse) приведены по тексту Юткевича и в переводе Юткевича.

прекрасный день телеграмму с приказом о немедленном выезде в Венецию, Рим или Марокко» [11].

Интерес Юткевича к шекспириане Уэллса был не праздным, но вовсе не корыстным. Заимствования из «Трагедии Отелло», в том числе явные, присутствуют в советской адаптации: вслед за Уэллсом Юткевич добавил в картину сцену свадьбы мавра и Дездемоны, которой нет в оригинале; в отдельных кадрах и эпизодах схожа работа режиссеров с натурными съемками и пространством старинной крепости при построении мизансцены. Однако внешние сходства никак не роднят два фильма. Оба Отелло, Дездемоны и две крепости отличаются друг от друга на уровне режиссерских концепций.

Художественный мир, который Уэллс помещает героев трагедии, — многоугольник из руин, бурного моря, острых ракусов, похожий больше на критский лабиринт, чем на кипрскую крепость. В черно-белых коридорах на стенах играют тени, тенями сыграна сцена уединения Отелло и Дездемоны, а слова мавра «Ах, умереть сейчас я счел бы высшим счастьем. Моя душа полна таким блаженством, что радости как эта ей не встретить» звучат как танатическое предсказание финала, в котором брачное ложе превратится в место убийства. И чем больше тревог и сомнений грызет душу Отелло, тем более он сам походит на силуэт — словно тонет во мраке подземелий. Остров, на который попали герои Юткевича, совсем другой, — яркий, насыщенный цветом. Кипр не обрамляет трагедию, а остранняет ее. Лазоревое море, зеленые горы, террасы, укрытые тенями ветвей. В статье «Снимая Отелло» из сборника «Шекспир и движущиеся образы: пьесы в кино и на телевидении» киновед Энтони Дэвис (A. Davies, 1994) описывает работу Юткевича с натурой как «использование природы в качестве драматического рефрена» [13, р. 202]. Идиллическая природа в «Отелло» 1955 года кажется напоминанием зрителю и героям о том, что мир сам по себе прекрасен, ревность и злоба рождаются не из него, а вопреки ему.

По мнению Юткевича, такой антураж показывает естественную среду для Отелло, благородного и доброго человека, который теряет эти черты только вследствие предательства Яго. Мавр, сыгранный Сергеем Бондарчуком, — романтик, почти что меланхолик: он говорит бархатным баритоном, носит изящные одежды, напоминающие тогу римского патриция, в глазах его, когда он признается в высоких

чувствах любви и дружбы, стоят слезы умиления. В статье «Отелло, каким я его увидел» из сборника «Шекспир и кино» Юткевич пишет, что ревность лишает Отелло той гармонии, которую в его фильме олицетворяет окружающая героя природа, «вся трагедия Отелло — это поиски и потеря этого спокойного духа, это огромная тоска и чаяние той гармонии человеческой личности, при которой только и возможна творческая, созидательная жизнь» [11]. Юткевич видит Отелло идеалом гуманизма, который мечтает «не о счастливой жизни благополучного мещанина, а о судьбе солдата, активного жизнестроителя. <...> Дездемона — вершина его пути, ее утрата — для него крах его мировоззрения, конец его веры в высокое призвание и значение человека» [11]. Из трагедии ревности «Отелло» превращается в трагедию идеологии. Мавр погибает потому, что из-за подстрекательства Яго не смог отстоять свою веру в человечество и гармонию.

Юткевич ставил перед собой задачу психологически обосновать нравственное падение Отелло, показать, следуя всем правилам аристотелевского мимесиса, путь героя от прекраснородного идеалиста к сломанному человеку. Как в главе, посвященной Макбету, Юткевич критиковал отсутствие «медленного процесса падения благородства», говоря о «Трагедии Отелло», он отмечает поспешность сценария, отсутствие развития характера мавра: «Зритель выпотрошен, измучен, подавлен обилием коротких монтажных кусков, за стремительным мельканием которых трудно разглядеть контуры сюжета... психологические мотивировки заменяются монтажом знаков» [11].

Нарушение правил аристотелевской «Поэтики» в «Макбете» и «Отелло» Уэллса Юткевич объясняет экзистенциалистским философским подтекстом обеих адаптаций: «Так же как для всякого внимательного исследователя Шекспира ясно, что измена Дездемоны лишь сюжетный повод для трагедии мавра, теряющего веру в гармонию мира и безвозвратно погружающегося в пучину хаоса, ведущего к преступлению, так и вся трактовка Уэллсом пьесы Шекспира снова служит предлогом для выявления той глубоко личной темы, которой одержим художник на протяжении всей своей творческой биографии. <...> Это умонастроение, ощущение одинокого бессилия перед лицом неумолимо враждебного или равнодушного мира» [11]. В «Макбете» он находит «инстинктивно нащупанный Орсоном Уэллсом экзистенциализм шекспировского персонажа, так совпадающий с его личным

внутренним бунтом и развитый впоследствии в следующих двух его шекспировских фильмах, не только объясняет нам внутренний облик художника, но и исторически оправдывает его обращение к Шекспиру, которого в конечном счете трактует он не как музейную реликвию, а как одного из самых близких и современных нам поэтов» [11].

В «Отелло» Юткевич исследует экзистенциалистский подтекст через концепцию «белого негра»: «Современный американский писатель Норман Мейлер после успеха своего антивоенного романа „Нагие и мертвые“ выпустил публицистическую книгу, озаглавив ее „Белый негр“. <...> Опаснее всех в условиях расистского общества США живет негр. Фактически он поставлен вне закона. И поэтому существование негра, по Мейлеру, и является „истинно экзистенциалистским бытием“. Экзистенциалист должен возвести такое существование в норму — стать „белым негром“. В этой характеристике идей Мейлера кроется разгадка тяготения Уэллса маскировать свой бунт цветом кожи. Причем в своем творчестве он отнюдь не рассматривает расовую проблему с социальных позиций, а лишь сам превращается в „белого негра“ для обострения своих инстинктивно-экзистенциалистских ощущений» [11].

Дальше Юткевич предлагает сравнить «Трагедию Отелло» с «Посторонним» Альбера Камю, где главный герой совершает убийство против собственной воли. «Так и уэллсовский Отелло действует на протяжении всего фильма не только как „незнакомец“⁽⁵⁾ в мире венецианской знати, но и как „белый негр“, вступивший в поединок со всем современным ему миром, который он отвергает и ненавидит, не в силах объяснить или изменить его» [11]. Юткевич считает кинематографического Отелло альтер эго Уэллса, который поднимает бунт против капиталистического мира, а в убийстве Дездемоны он видит «экзистенциалистский вызов», при этом упуская сходство между Мерсо и Отелло, не требующее идеологических интерпретаций: оба убивают по вине небесного светила. Одного на преступление толкает Солнце, второго — «отклонение Луны»⁽⁶⁾. Луна, символ женского

начала, деторождения и супружеской неверности в средневековой эзотерике, упоминается в трагедии несколько раз, в разговорах Отелло с Яго, Дездемоной и Эмилией. Упоминание Луны в сцене после убийства Дездемоны есть у Уэллса, но отсутствует у Юткевича.

Анализируя подход Уэллса к работе с персонажами, Юткевич ищет причины режиссерских решений там же, где находит конфликт для собственной постановки, — в идеологии. По мнению Юткевича, «Трагедия Отелло» — продукт разлагающегося общества, этим он объясняет уэллсовскую интерпретацию характеров, темп, ритм, монтаж фильма. И несмотря на то что обоих мавров ждет одинаковый конец, Юткевичу очевидно, что его Отелло до самой смерти пронесет прогрессивные идеалы и веру в гуманизм, а не бунтарскую философию «белого негра».

Отелло-экзистенциалист и Отелло-конформист

Орсон Уэллс никогда не участвовал в полемике с Сергеем Юткевичем, подобно тому как Чарльз Кейн ни разу не встретился с журналистом Томпсоном. Впрочем, мы можем судить о подходе Уэллса к интерпретации шекспировских текстов по его многочисленным интервью, статьям и документальному фильму «Снимаемая „Отелло“» (1978). Исходя из этого материала, мы можем смело утверждать, что художественные решения режиссера в первую очередь были следствием эстетических, а не политических представлений Уэллса.

В интервью журналу «Кайе дю синема» в 1958 году Уэллс говорил, что «Шекспир не написал ни одной чистой трагедии. Он писал мелодрамы в трагедийный рост» [7, с. 35]. По его мнению, «во всех драматических произведениях, в которых воспроизводится трагедия внутри мелодраматической схемы, трагический герой оказывается мерзавцем <...> Ведь в мелодраме герой ничто. Герой вообще возможен только в настоящей трагедии» [7, с. 35]. Злодейство протагонистов Уэллса — их способ быть героями среди персонажей. Быть выше морали и идеологии — право, которого они добиваются благодаря контрасту со своим окружением и с помощью внутренней статичности, оцепенения, которое на них накладывает трагический рок.

Макбет Уэллса схож с его Йозефом К. из «Процесса» (1962) — он заложник судьбы, абсурдного сна, воли своего создателя. Он и цен-

(5) Перевод Г. Адамовича «Постороннего» Камю, на который ссылается Юткевич, назван «Незнакомец».

(6) «It is the very error of the moon; / She comes more nearer earth than she was wont, / And makes men mad» («Отелло», акт V, сцена 2).

тральный персонаж, и бессильный раб ведьм, Святого отца, Шекспира и Орсона Уэллса. Макбет перемещается по своему гротескному Дунсиниану, как будто смотрит на собственные злодеяния и собственную трагедию со стороны, будто его мучает не бессонница, а неспособность проснуться. Отелло настолько же заложник своей страсти, как Макбет — заклания ведьм: это не мавр дрожит от ревности — это мир содрогается от его буйства. И точно так же, как Макбет, Отелло не властен над своей судьбой и не может предотвратить убийство, которое он совершит. Именно безвыходность положения героя делает его гибель трагедией.

Уэллс отказывал своим великим злодеям в праве на сожаление зрителя, но говорил, что «осуждает их умом, а не сердцем», подобно тому, как Бертольт Брехт спрашивал: «Должен ли зритель нашего времени разделять гнев Лира и, внутренне участвуя в избииении слуг, одобрять это избиеение?» [2, с. 96]; добиться осуждения Лира вместо сочувствия Брехт предлагал через отчуждение. Уэллс сам относил себя к «брехтовской школе отчуждения», говоря, что в своих постановках «прилагал большие усилия, чтобы каждую секунду напоминать зрителю, что он находится в театре» [7, с. 64].

Отчуждение в кино, по словам Уэллса, почти невыполнимая задача, потому что «в театре на сцену направлены 1500 камер, а в фильме всего одна». Отчуждения Уэллс добивался сменой ракурсов, резкими движениями в кадре, стремительным монтажом. Эффект «1500 камер» достиг своего апогея в поздних картинах режиссера, особенно в «Другой стороне ветра» (2018), снятой с рук нескольких персонажей-операторов. Но нечто подобное легко заметить и при просмотре «Отелло». В своей статье Юткевич цитирует французского критика Анри Ажеля: «В „Отелло“ около двух тысяч планов. Эта систематически повторяющаяся дробность не вызвана, как это может показаться, чрезмерным изыском виртуоза, она выражает самую сущность трагедии, которая закончится двумя смертями. С того момента, когда сомнение закрадывается в большое страстное тело Отелло, в его благородную душу, полную жизни и смятения, наступает ужасное головокружение, что-то подобное землетрясению. И это абсолютно точно передается ритмом фильма» [цит. по: 11].

Как и на съемках «Макбета», условия создания фильма совпали с авторской задачей. Если Юткевич снимал «Отелло» шесть недель,

ставя сцены в том же порядке, в каком они были в первоисточнике, чтобы актерам было проще вжиться в историю, Уэллс экранизировал «Трагедию Отелло» три года с тремя разными актрисами в роли Дездемоны, в трех странах, с десятком разных спонсоров и продюсеров. «Каждый раз, когда в фильме вы видите кого-то снятым со спины — будьте уверены, это дублер. Я ни разу не смог собрать Яго, Дездемону и Родриго перед камерой вместе» [12, р. 437], — рассказывал Уэллс. «Яго делает шаг из портика церкви в Торчелло, а следующий кадр снят в португальской цистерне на берегу Африки. Родриго бьет Кассио в Массаче, а получает сдачи в Оргете, за тысячу миль оттуда. Дездемона задушена в заброшенной часовне в Витербо, а смерть Эмилии снимали в студии в Риме» [12, р. 437]. В «Отелло» и «Макбете» Орсона Уэллса, как в фильмах немецкого киноэкспрессионизма, производственные проблемы и финансовые трудности стали частью киноязыка: процесс съемок «Отелло» был настолько же разрозненный и фрагментарный, как и финальный монтаж. Головокружение, вызванное острыми углами и резкими сменами 2000 планов 1500 камер, одинаковое у зрителя, Отелло и автора. И в этом головокружении, художественном и настоящем, содержится отчуждение.

«Отелло» 1951 года открывается кадрами похорон мавра и Дездемоны, которые Яго видит из-за решетки клетки, куда его посадят в финале. Юткевич критиковал этот прием, отмечая: «Каждый свой фильм он [Уэллс. — *Н.Л.*] сразу начинает с самой высокой точки и старается держать зрителя до конца на этом уровне. Осыпаясь градом непрерывных эмоциональных ударов, зритель как бы инстинктивно старается уходить от них, чтобы не быть „нокаутированным“... а автор, в свою очередь, выматывается в этой серии атак, как слишком азартный боксер, не продумавший тактику боя» [11]. В документальном фильме «Снимая „Отелло“» Уэллс словно отвечал Юткевичу: «Вступление фильма должно захватывать внимание зрителя. Фильм должен открываться на пределе своих возможностей, потому что это чертова штука [проектор. — *Н.Л.*] мертва, единственное живое, что есть в кино, — публика. Невозможно оживить фильм, если не захватить зрителя с самого начала»⁽⁷⁾.

(7) Орсон Уэллс, «Снимая „Отелло“» (1978).

Кроме достижения эффекта аттракциона, нарушение драматургического жизнеподобия позволяет Уэллсу с первых кадров добиться отчуждения и с его помощью создать настоящую трагедию, где катастрофа в финале — не следствие ошибок героя, а неотвратимый исход пути: определенный роком, а не сложившимися ситуациями. Разобраться с концовкой трагедии в прологе значит избавиться от условности сюжетной интриги, с самого начала истории лишить зрителя и героев возможной иллюзии, что все может кончиться хорошо. Отелло оказывается в руках Яго с того момента, как возвращается на Кипр, прямо как Макбет уже не принадлежит себе, вернувшись в Дунсинан. Но если Макбет Уэллса не сопротивляется воле ведьм и быстро подчиняется злему року, который сделает из него трагического героя-злодея, то уэлловский Отелло борется со своими подозрениями, хотя они столь сильны, что земля уходит из-под ног. Структурно, визуально и сценарно «Трагедия Отелло» — совокупность конвульсий, а вскоре и агонии мавра, которые заставляют зрителя смотреть не с мыслью «мог ли он (или я на его месте) поступить иначе, чтобы избежать гибели», а задавая себе вопрос: «сколько мучений и страданий Отелло перенесет перед тем, как подчиниться неизбежному» — в этом, а не в вызове расистскому обществу США, содержится экзистенциальная философия фильма.

Уэллс видел ревность Отелло как естественное чувство для мужественного, пылкого воина, который только что женился на юной аристократке. В фильме «Снимая „Отелло“» режиссер так объяснял причины чувств мавра: «Будучи чужестранцем, наемником, чернокожим, он должен чувствовать некоторую неуверенность, когда он женится на представительнице венецианской знати. Что, если она отвернется от него так же легко, как сбежала с ним? <...> А Яго — офицер и соратник Отелло-солдата, Отелло-мужчины. Отелло монументально мужественен, и его история — трагедия мужества»⁽⁸⁾. Маскулинность Отелло подчеркивается в фильме: он говорит басом, почти никогда не снимает кирасу, его любовная связь с Дездемоной плотская, не платоническая. Он солдат и говорит кратко, не умеет скрывать чувств и властвовать над собою. Уэллс утверждал, что Отелло характеризует

«совершенная простота», противопоставляя его Яго, который заявляет: «Я — не я» («I am not what I am») [9]. Для Уэллса трагедия Отелло заключается не в том, что мавр недостаточно любит и недостаточно верит, наоборот, он любит и верит слишком сильно.

«Если бы он не был так благороден, а его душа была менее прекрасна, возможно, что трагедия сомнения не приняла бы размер катастрофы» [цит. по: 11], — писал о «Трагедии Отелло» Анри Ажель. Отелло Уэллса не бунтует против мира, его чувства столь сильны, что становятся больше мироздания, поэтому мир пожирает его.

Когда вмещало это тело дух,
Ему и королевства было мало,
Теперь же двух шагов земли презренной
Ему достаточно [8, с. 114].

Уэллс видел в Отелло средневековую варварскую веселость, полностью отказывая тому в двуличии и серьезности. Его мавр как большое дитя, искренен и прост; он, по словам Яго, «тот, кто он есть» («He's that he is»). Сам Яго в адаптации Уэллса — воплощение холодного расчета, почти машина, а не человек. Макклиммур в своих дневниках писал: «Яго, по мнению Уэллса, импотент. Тайная болезнь должна стать отправной точкой игры актера. „Импотент, — гремит он нарочито густым баритоном, — поэтому он так и ненавидит жизнь — все такие ненавидят жизнь!“» [цит. по: 11]. Таким образом, Яго противопоставляется Отелло, как жизни противопоставляется нежить, как великому духу презренная земля. В «Снимая „Отелло“» Уэллс подчеркивал эту черту его интерпретации Яго: «Сегодня существует тенденция отрицать существование зла. Если Ричардом III движут амбиции, то Яго — чистое зло. Яго — раб, у него сердце раба, и бунтует он против своего господина-мавра, оставаясь рабом»⁽⁹⁾.

Если Юткевич довольно прямолинейно подавал коварство Яго, например, снимая его диалог с Отелло среди рыболовных сетей, символизирующих заговор, Уэллс действовал тоньше: грим его Яго напоминал посмертную маску, в кадре Макклиммур нависал над Отелло, как паук, глядя с высоты башен кипрской крепости. Когда мавр и Яго

(8) Там же.

(9) Там же.

попадали в один кадр вместе, они показывались несоразмерными, мизансцена становилась дисгармоничной, как будто объектив камеры не мог вместить их обоих. Уэллс говорил, что Яго — языческая сила разрушения. Юткевич не соглашался с таким прочтением: «Яго на экране превратился в бесцветного спутника Отелло, а мотивировки его злодеяний, и так достаточно запутанные у Шекспира, окончательно ускользают от зрителя» [11]. Сергей Иосифович не искал метафизических мотиваций в поведении Яго, в своей книге «Человек на экране» он объяснял подлость персонажа завистью, ожесточенной тем, что «своим ограниченным сознанием, выросшим на почве феодального уклада, он [Яго. — *Н.Л.*] не понимает исторических причин „удачливости“ Отелло, Кассио и Дездемоны» [10, с. 278].

Из приведенных слов двух режиссеров мы можем сделать следующий вывод: для Уэллса Отелло — исключение из нормы, аутсайдер, слишком живой для жизни; для Юткевича исключением является Яго. Сценарист и кинокритик Александр Липков в своей книге «Шекспировский экран» (1975) так описывает отношение Яго Юткевича ко всем остальным героям: «Празднична живописно снятая Е. Андиканисом природа Кипра. Красивы, честны, благородны населяющие фильм Юткевича герои. Таков Кассио, такова Эмилия — она явно на стороне Отелло и лишь по случайной оплошности становится пособницей Яго. Почти таков даже Родриго — он, правда, некрасив, глуп и жалок, но Дездемону он любит искренне и трогательно. Лишь один Яго чужероден всем окружающим его» [6]. Яго Юткевича чужой на этом празднике жизни и не понимает гуманистических идеалов Отелло. Он — ошибка системы, которая разрушает ее изнутри и приводит к коллапсу. Для Уэллса лишним человеком оказывается Отелло: «...противостояние хаосу мира — любовь Отелло. Именно это безграничное и цельное чувство возвышает героя над всем миром, и именно из-за него этот мир так враждебен ему. И прежде всех — Яго. Он от природы лишен способности любить» [6], — пишет Липков уже про «Трагедию Отелло».

Два предательства, снятые режиссерами двух «Отелло», — два итога их прошлой жизни, оставленной в первой половине XX века. Одно предательство — ошибка системы, второе — закономерность. Одно, повлекшее за собой гибель чувствительной, идеалистической природы, произошло по вине двурушника, внутреннего врага. Второе послужило карой для человека за то, что он жил в полную силу и ис-

кренне любил, потому что системе такие не нужны. Одному режиссеру приходилось снимать «Отелло», ограничивая себя в средствах, второму — в словах. Как писал Липков, «сценарий фильма Сергея Юткевича как-никак был написан семнадцатью годами прежде⁽¹⁰⁾. Это ощутимо...» [6].

Заключение

Оба фильма получили призы Каннского кинофестиваля. «Трагедию Отелло» сдержанно приняли в США, а британская пресса разнесла. Среди заголовков можно было увидеть, к примеру, «Преступление Орсона Уэллса» [12, р. 443], «Мистер Уэллс убил Шекспира в темноте» [12, р. 443], «Венецианский боров [Boor of Venice]» [12, р. 443]. Британцы куда благосклоннее отнеслись к советскому «Отелло», Evening News писала, что фильм Юткевича «полон красоты и достоинства» [12, р. 443]. В СССР «Отелло» 1955 года был воспринят неоднозначно, например, на всесоюзной шекспировской конференции Борис Львов-Анохин обвинял фильм в «нищете замысла, нищете философии, без претензии на оригинальность» [4, с. 126].

Спустя 70 лет именно постановка Уэллса остается известной. С точки зрения искусствоведа Дэвида Гиллеспи (D. Gillespie, 2005), причиной тому стала одномерность фильма Юткевича: «Фильм сделан по стандарту советской практики экранизации шекспировских трагедий и фокусирует внимание на социально-политическом измерении конфликта» [15, р. 50]. Юткевич пытался уместить Шекспира в прокрустово ложе соцреализма, сделать каждого героя носителем какой-то идеи, агентом темных или светлых сил, прямо как герои «Макбета» Уэллса вынуждены были служить либо ведьмам, либо Святому отцу. Сергей Герасимов в газете «Правда» писал: «Можно поспорить с постановщиком по поводу живописного решения тех или иных сцен, когда изысканное украшение кадра вступает в противоречие с суровым и мужественным языком Шекспира» [цит. по: 6].

Однако же при всем противоречии Отелло Юткевича оригинальному образу мавра из пьесы сентиментальный и интеллигентный

(10) 1937 год, разгар репрессий и поисков внутренних врагов в СССР.

Отелло в исполнении Бондарчука открыл дорогу героям шекспириады Григория Козинцева, поэтам и диссидентам, Гамлету и Королю Лиру. Отелло Уэллса, погибший от «отклонения Луны», предвосхитил последнюю часть шекспировской трилогии Уэллса про джентльмена Луны, Сэра Джона Фальстафа — воплощенного духа жизни, веселья и старой доброй Англии.

Список литературы:

- 1 *Багров П.* Советский денди. Сюжет для небольшого романа // Сеанс. 22.05.2006. URL: <https://seance.ru/articles/yutkevich/> (дата обращения 06.05.2023).
- 2 *Брехт Б.* Об экспериментальном театре / Пер. В. Клюева // *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. / Сост. и вступ. ст. И. Фрадкина, коммент. Е. Эткинда и И. Фрадкина. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965. С. 83–101.
- 3 *Гайдин Б.Н.* Юткевич Сергей Иосифович // Мир Шекспира. 12.02.2018. URL: <https://worldshake.ru/ru/Encyclopaedia/4974.html> (дата обращения 06.05.2023).
- 4 *Зингерман Б.* Шекспир и современный театр (со Всесоюзной Шекспировской конференции) // Театр. 1956. № 7. С. 117–126.
- 5 *Ковалов О.* Формалист (К 105-летию со дня рождения Сергея Юткевича) // Синематека. 28.12.2009. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/142098/2> (дата обращения 06.05.2023).
- 6 *Липков А.И.* Шекспировский экран. 1995 // Уильям Шекспир — материалы о жизни и творчестве. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran10.html> (дата обращения 06.05.2023).
- 7 *Уэллс об Уэллсе:* Статьи. Интервью. Сценарии. Мистер Аркадин / Пер. с англ. и фр.; предисл. К. Разлогова, сост., коммент. Н. Циркун. М.: Радуга, 1990. 447 с.
- 8 *Шекспир У.* Генрих IV: Часть первая / Пер. Е. Бируковой // *Шекспир У.* Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 4. М.: Искусство, 1959. Т. 4. С. 5–117.
- 9 *Шекспир У.* Отелло, венецианский мавр / Пер. М. Лозинского // Онлайн библиотека русской классической литературы. URL: <https://онлайн-читать.рф/шекспир-отелло/> (дата обращения 06.05.2023).
- 10 *Юткевич С.И.* Человек на экране: Четыре беседы о киноискусстве; Дневник режиссера. М.: Госкиноиздат, 1947. 280 с.
- 11 *Юткевич С.* Шекспир и кино. М.: Наука, 1973 // Русский Шекспир. URL: <https://rus-shake.ru/criticism/Yutkevich/Welles/> (дата обращения 06.05.2023).
- 12 *Brady F.* Citizen Welles: A Biography of Orson Welles. New York: Scribner, 1989. 655 p.
- 13 *Davies A.* Filming Othello // Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television / Ed. by A. Davies, S. Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 196–210.
- 14 *George Orson Welles: Federal Bureau of Investigation* // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/GeorgeOrsonWelles/mode/2up> (дата обращения 06.05.2023).
- 15 *Gillespie D.* Adapting Foreign Classics: Kozintsev's Shakespeare // Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001: Screening the Word / Ed. by S. Hutchings, A. Vernitski. London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 47–59.
- 16 *Goldberg E.* Galileo in Hollywood // American Popular Culture. 2009. URL: <https://americanpopularculture.com/archive/politics/galileo.htm> (дата обращения 06.05.2023).
- 17 *MacLiammoir M., Welles O.* Put Money in Thy Purse. London: Virgin Books, 1994. 288 p.
- 18 *Marker J.W.* Orson Welles's *Macbeth*: Allegory of Anticommunism // Literature/Film Quarterly. 2013. Vol. 41. № . 2. P. 116–128.
- 19 *Welles O., Bogdanovich P.* This Is Orson Welles / Ed. by J. Rosenbaum. New York: Da Capo Press, 1998. 592 p.

References:

- 1 Bagrov P. Sovetskii dendi. Syuzhet dlya nebol'shogo romana [The Soviet Dandy. A Plot for a Small Novel]. *Seans*, 22.05.2006. Available at: <https://seance.ru/articles/yutkevich/> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 2 Brecht B. Ob ehksperimental'nom teatre [About Experimental Theatre], transl. V. Klyuev. Brecht B. *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya: V 5 t.* [Theater: Plays, Articles, Statements: In 5 vols.], comp., intr. article I. Fradkin, notes E. Etkind, I. Fradkin. Vol. 5/2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965, pp. 83–101. (In Russian)
- 3 Gaidin B.N. Yutkevich Sergei Iosifovich [Yutkevich Sergei Iosifovich]. *Mir Shekspira*, 12.02.2018. Available at: <https://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4974.html> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 4 Zingerman B. Shekspir i sovremennyi teatr (so Vsesoyuznoi Shekspirovskoi konferentsii) [Shakespeare and the Modern Theater (from All-Union Shakespearean Conference)]. *Teatr*, 1956, no. 7, pp. 117–126. (In Russian)
- 5 Kovalov O. Formalist (K 105-letiyu so dnya rozhdeniya Sergeya Yutkevicha [The Formalist (For 105th Anniversary of Sergei Yutkevich)]]. *Sinemateka*, 28.12.2009. Available at: <http://www.cinematheque.ru/post/142098/2> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 6 Lipkov A.I. Shekspirovskii ekran. 1995 [Shakespearean Screen. 1995]. *Uilyam Shekspir – materialy o zhizni i tvorchestve*. Available at: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran10.html> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 7 *Uells ob Uells: Stat'i. Interv'yu. Stsenarii. Mister Arkadin* [Welles about Welles: Articles. Interview. Scenarios. Mr. Arkadin], transl. from English and French, preface K. Razlogov, comp., notes N. Tsirkun. Moscow, Raduga Publ., 1990. 447 p. (In Russian)
- 8 Shakespeare W. Genrikh VI: Chast' pervaya [Henry IV: Part One], transl. E. Birukova. Shakespeare W. *Polnoe sobranie sochinenii: V 8 t.* [Complete Works: In 8 vols.]. Vol. 4. Moscow, Iskusstvo Publ., 1959, pp. 5–117. (In Russian)
- 9 Shakespeare W. Otello, venetsianskii mavr [The Tragedy of Othello, the Moor of Venice], transl. M. Lozinskii. *Onlain biblioteka russkoi klassicheskoi literatury*. Available at: <https://онлайн-читать.рф/шекспир-отелло/> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 10 Yutkevich S.I. *Chelovek na ekrane: Chetyre besedy o kinoiskusstve; Dnevnik rezhissera* [A Man on the Screen: Four Conversations about Cinema; The Director's Diary]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1947. 280 p. (In Russian)
- 11 Yutkevich S. Shekspir i kino [Shakespeare and Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1973. *Russkii Shekspir*. Available at: <https://rus-shake.ru/criticism/Yutkevich/Welles/> (accessed 06.05.2023). (In Russian)
- 12 Brady F. *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*. New York, Scribner, 1989. 655 p.
- 13 Davies A. Filming Othello. *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*, eds. A. Davies, S. Wells. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 196–210.
- 14 George Orson Welles: Federal Bureau of Investigation. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/GeorgeOrsonWelles/mode/2up> (accessed 06.05.2023).
- 15 Gillespie D. Adapting Foreign Classics: Kozintsev's Shakespeare. *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001: Screening the Word*, eds. S. Hutchings, A. Vernitski. London, New York, RoutledgeCurzon, 2005, pp. 47–59.
- 16 Goldberg E. *Galileo in Hollywood. American Popular Culture*, 2009. Available at: <https://americanpopularculture.com/archive/politics/galileo.htm> (accessed 06.05.2023).
- 17 MacLiammoir M., Welles O. *Put Money in Thy Purse*. London, Virgin Books, 1994. 288 p.
- 18 Marker J.W. Orson Welles's *Macbeth*: Allegory of Anticommunism. *Literature/Film Quarterly*, 2013, vol. 41, no. 2, pp. 116–128.
- 19 Welles O., Bogdanovich P. *This is Orson Welles*, ed. J. Rosenbaum. New York, Da Capo Press, 1998. 592 p.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 2 2024

Теория искусства и культуры

Арсланов Виктор Григорьевич

Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, отдел теории искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0001-5020-5985
varslanov@yandex.ru

УДК 7.01
ББК 72.3
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-10-35

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствоведения XIX века

Аннотация. Статья посвящена исследованию искусствоведческих взглядов автора первого российско-го учебного пособия для слушателей Императорской Академии художеств, дипломата и вице-президента Императорской Академии художеств Петра Петровича Чекалевского. В своем сочинении «Рассуждение о свободных искусствах с описанием некоторых произведений российских художников» (1792) Чекалевский опирается главным образом на И.И. Винкельмана, причем республиканские идеи Винкельмана не только не отталкивают русского аристократа эпохи Екатерины II и Павла I, но вызывают у него горячее сочувствие. Чекалевский видит главные причины угасания искусств разных стран и народов в деспотизме государственного правления (пример — Рим эпохи цезарей) и в тиранической власти денег, лишаящих художника свободы, без которой, убежден Чекалевский, невозможно полноценное художественное творчество. Смерти искусства, считает он, возможно избежать только в том случае, если новые Афины восстановятся. Особое внимание Чекалевский уделяет вопросам художественной

формы, доказывая, что скульптор может выразить идею своего произведения, если находит соответствующий этой идее художественный язык, причем язык скульптора отличен от языка живописца, а путаница разных художественных языков (форм) ведет, если можно так сказать, к пустословию, утрате и содержания, и формы. Наибольшей творческой изобретательности, согласно Чекалевскому, требует архитектура. Идеи классического искусствознания он продумал самостоятельно и усвоил их со знанием дела, излагает их оригинальным русским языком. Утопия Чекалевского о возможности нового возрождения искусств на основе своеобразного республиканизма в условиях русского просвещенного абсолютизма предопределила наиболее прогрессивные течения в деятельности Императорской Академии художеств, а его «Рассуждение о свободных искусствах...» может быть названо первым «живым словом» русского искусствознания. В учебном пособии Чекалевского содержатся краткие сведения о выдающихся русских скульпторах, живописцах и архитекторах второй половины XVIII века.

Ключевые слова: теория изобразительного искусства, живопись, скульптура, архитектура, тектоника, аллегория, классика, художественный стиль, художественная форма, Просвещение, формальная школа

Arslanov Victor G.

D.Sc. (in Art History), Professor, Chief Researcher, Department of Art Theory, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5020-5985
varslanov@yandex.ru

The Discourse on Free Arts... by P.P. Chekalevsky as a Prologue to the Plot of the Russian Art History of the 19th Century

Abstract. The article is dedicated to the study of the art criticism views of the author of the first Russian textbook for students of the Imperial Academy of Arts, diplomat and Vice-President of the Imperial Academy of Arts, Pyotr Petrovich Chekalevsky. In his essay *A Discourse on Free Arts with a Description of Some Works by Russian Artists* (1792), Chekalevsky mainly relies on J.J. Winckelmann, whose republican ideas do not repel him as a Russian aristocrat of the period of Catherine II and Paul I, but even arouse his warm sympathy. Chekalevsky sees the main reasons for the extinction of the arts of different countries and peoples in the

despotism of state (for example, Rome of the Caesars' era) and in the tyrannical power of money, depriving the artist of freedom, without which, according to Chekalevsky, full-fledged artistic creativity is impossible. The death of art, according to him, can be avoided only if new Athens appears. Chekalevsky pays particular attention to the issues of artistic form, proving that a sculptor can express the idea of his work if he finds an artistic language corresponding to this idea. Meanwhile, the language of the sculptor is different from that of the painter, and confusion of different artistic languages (forms) leads, in a certain way, to empty talk, the loss of both content and form. According to Chekalevsky, it is architecture that requires the greatest creative ingenuity. Not only does he reconsider the ideas of classical art history independently and remaster them thoughtfully, but he also expresses them in the original Russian language. Chekalevsky's utopia of the possibility of a new arts revival based on a certain republicanism in the conditions of the Russian enlightened absolutism predetermined the most progressive trends in the activities of the Imperial Academy of Arts, and his *Discourse on Free Arts...* can be called the first "living word" of Russian art studies. The textbook by Chekalevsky contains brief information about outstanding Russian sculptors, painters and architects of the second half of the 18th century.

Keywords: theory of fine arts, painting, sculpture, architecture, tectonics, allegory, classics, artistic style, art form, Enlightenment, formal school
Received 27.09.2023
Accepted 16.01.2024

Флорковская Анна Константиновна

Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительного искусства РАО, зав. отделом искусства XX–XXI веков, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru

УДК 7036
ББК 85.1
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-36-63

Проект «Апофатика» Гора Чахала. Религиозная тема в искусстве российских новых медиа 2010-х годов

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению и искусствоведческому осмыслению мультимедийного художественного проекта «Апофатика» (2016), автором которо-

го является московский художник Гор Чахал. На протяжении нескольких десятилетий он работает в сфере современного искусства на религиозные темы, определяя свое творчество как христоцентричное. В мировом и отечественном искусстве данное направление уже давно вызывает глубокий интерес, но его понимание, место в художественном процессе и функциональное значение еще окончательно не определены и разнятся в России и других странах. В данной статье проект «Апофатика» рассматривается с точки зрения некоторых традиций восточно-христианского искусства, таких как иеротопия. Также сделана попытка включить проект в современный мировой контекст искусства, обращаясь к христианской тематике, что непросто при различии терминологии. Многие зарубежные исследователи предпочитают термин «духовность». «Апофатика» — пример современного высказывания российского художника на тему вечного диалога человека и Бога языком изобразительного искусства.

Ключевые слова: новые медиа, современное религиозное искусство, христоцентричное искусство, иеротопия, церковное и религиозное искусство в XX веке, духовность в искусстве, символика пространства

Florkovskaya Anna K.

D.Sc. (in Art History), Associate Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of the 20th–21st Centuries Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru

The Apophatica Project by Gor Chakhal. The Religious Theme in the New Media Art in Russia in the 2010s

Abstract. The article is devoted to the consideration and art criticism of the *Apophatica* multimedia art project (2016), the author of which is the Moscow artist Gor Chakhal. For several decades, he has been addressing religious topics in contemporary art, defining his work as Christ-centered. This trend has long been of deep interest in world and Russian art, but its comprehension, place in the artistic process, and functional significance have not yet been definitively determined and differ in Russia and other countries. In this article, the *Apophatica* project is considered from the point of view of some traditions of Eastern Christian

art, such as hierotopy. Additionally, an attempt is made to integrate the project into the innovative world context of art that addresses Christian themes, which is not easy with the difference in terminology. Many foreign researchers prefer the term 'spirituality'. *Apophatica* is an example of a modern statement by a Russian artist on the theme of the eternal dialogue between man and God in the language of fine arts.

Keywords: New media, contemporary religious art, Christ-centered art, hierotopy, church and religious art in the 20th century, spirituality in art, symbolism of space

Received 07.02.2024

Accepted 06.03.2024

Тулчинский Григорий Львович

Доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург, 190008, Россия, Санкт-Петербург, ул. Союза Печатников, 16
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
ResearcherID: B-8509-2016
Scopus Author ID: 57192937844
gtul@mail.ru

УДК 177

ББК А04; А1

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-64-77

Смех и нормативно-банальное: вызов цифры

Аннотация. Привычное, нормальное – не смешно. Смешно несостоятельное отклонение. Тем самым в смехе либо утверждается торжество нормативного, либо его несостоятельность перед новой желаемой нормой. В этом плане смех выражает динамику осмысления, социализации, развития субъектности. Это встроенная в культуру возможность выхода за ее рамки. Однако при этом смех сам оказывается нормативным относительно уместности: темы, времени, места, канала и меры (применительно к искусству – жанра). В условиях цифровых форматов коммуникации проблема уместности усугубляется. Дело не сводится к проблеме распознавания смешного. Возникает перспектива резкого сокращения поля реализации смеховой культуры.

Ключевые слова: банальное, интернет, контроль, ответственность, прагматика, смех, субъектность, уместность, ценностно-регулятивные системы, цифровизация

Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда, грант № 22-18-00591 «Прагматика как интерфейс и операциональная система смыслообразования».

Tulchinskii Grigori L.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, National Research University Higher School of Economics – St. Petersburg, 16 Soyuz Pechatnikov Str., St. Petersburg, 190008, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
ResearcherID: B-8509-2016
Scopus Author ID: 57192937844
gtul@mail.ru

Laughter and the Normative Banal: The Challenge of the Digital

Abstract. The habitual and normal is not laughable. What is laughable is untenable deviation. Thus, it is either the triumph of the normative or its failure in the face of a new desired norm that is consolidated in laughter. In this regard, laughter expresses the dynamics of comprehension, socialization, and the development of subjectivity; it is the ability to transcend culture inherent in it. Meanwhile, laughter itself appears to be normative in relation to appropriateness: topic, time, place, channel and measure (in relation to art – genre). In the context of digital communication formats, the problem of appropriateness is exacerbated. It does not come down to the issue of recognizing the laughable. There is a possibility of a sharp reduction in the field of the implementation of laughter culture.

Keywords: the banal, Internet, control, responsibility, pragmasemantics, laughter, subjectivity, appropriateness, value-regulative systems, digitalization

The work was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 22-18-00591 "Pragmasemantics as an interface and operational system of meaning formation".

Received 11.08.2023

Accepted 14.12.2024

Индивидуальные художественные миры

Silyunas Vidmantas Jurgевич

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

УДК 792.2; 821

ББК 84(0)5; 85.334.3(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-78-123

Тирсо де Молина: театральность жизни и волшебная сила театра

Аннотация. Тирсо де Молина – псевдоним Габриэля Тельеса (1573–1648). Великий драматург-маньерист устраивал парад образов-масок в своих произведениях и сам скрывался за маской, ведя двойную жизнь, выступая в несхожих ипостасях. Габриэль Тельес был выдающимся богословом, крупным религиозным деятелем, образцовым монахом. Тирсо де Молина дерзко бичевал общественные нравы в комедиях, в которых встречались откровенно эротические сцены, уводил зрителей в миры утонченной красоты и обнажал социальные язвы. В статье рассматриваются перипетии интригующей судьбы Тирсо де Молины, доктора богословия и бунтаря, высоко ценимого Папой Римским и вызвавшего гнев светских властей, единственного из выдающихся испанских писателей Золотого века осужденного за произведения для театра. Анализируются его драмы, направленные против деспотии, и комедии, в которых остроумные игры, нарушающие многие табу, дают возможность достигнуть исключительной свободы.

Ключевые слова: Габриэль Тельес – маска Тирсо де Молины, маскарад в жизни и на сцене, поэтика маньеризма, апология искусства и критика действительности, отражение и преобразование, игра как царство свободы

Silyunas Vidmantas Yu.

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

Tirso de Molina: Theatricality of Life and the Magic Power of Theater

Abstract. Tirso de Molina is a pseudonym of Gabriel Téllez (1573–1648). A great Mannerist playwright, he created a range of images and masks in his works and hid behind the mask in his own life, appearing in different guises. Gabriel Téllez was an outstanding theologian, a major religious figure, an exemplary monk, whereas Tirso de Molina boldly castigated the prevailing mores in comedies where some explicitly erotic scenes were present, took the audience into the worlds of exquisite beauty, and highlighted the ills of reality. This article focuses on the vicissitudes of the intriguing fate of Tirso de Molina, a doctor of theology and rebel, highly appreciated by the Pope and arousing the wrath of the secular authorities, the only outstanding writer of the Spanish

Golden Age condemned for his works for the theatre. The author of the article discusses anti-despotism dramas and comedies in which ingenious games violating taboos allow achieving exceptional freedom.

Keywords: Gabriel Téllez – the mask of Tirso de Molina, masquerade in life and on stage, poetics of Mannerism, apology of art and criticism of reality, reflection and transformation, play as the realm of freedom

Received 09.02.2024

Accepted 11.03.2024

Атапин Иван Ильич

Старший лаборант деканата, факультет исторических и политических наук, Томский государственный университет, 634050, Россия, Томск, пр. Ленина, 34
ORCID: 0000-0002-5078-411X
ResearcherID: GRX-4174-2022
ivatapin@gmail.com

УДК 7036

ББК 85.103

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-124-145

Скульптор на распутье: урало-сибирское турне И.Д. Шадра (1918–1919)

Аннотация. В статье предпринимается попытка реконструировать слабоизученный эпизод творческой биографии известного русского скульптора И.Д. Шадра – его лекционное турне, которое прошло в 1918–1919 годах по маршруту Шадринск – Екатеринбург – Омск – Томск. Отдельные сюжеты этого турне прежде освещались в работах искусствоведов, историков, культурологов и краеведов, но оно еще не становилось предметом специального научного исследования. В лекциях Шадра затрагивался широкий круг проблем: пути развития мировой и отечественной культуры, вопросы художественного синтеза, искусство и религия. Лекции сопровождался показом архитектурно-скульптурного проекта памятника Мировому страданию. В основу предлагаемой статьи легли материалы периодической печати городов Урала и Сибири (газеты «Зауральский край», «Горный край», «Сибирская жизнь» и др.), в том числе малоизвестные или впервые вводимые в научный оборот. Восстанавливаются обстоятельства турне Шадра и содержание его лекций, анализируются отклики местной общественности. Кроме того, затрагивается художественный и социально-политический контекст проведения турне. Показано, что не в последнюю очередь благодаря успеху своих лекций Шадр обрел статус известного скульптора и смог получить крупные заказы

во время своего пребывания в белом Омске. Отдельное внимание уделяется возможному влиянию идей Шадра и его проекта памятника Мировому страданию на архитектуру и монументальное искусство Урало-Сибирского региона 1920-х годов. Сделано предположение, что отголоски концепции Шадра прослеживаются в некоторых монументах и общественных зданиях городов Урала и Сибири. Представленные сведения проливают свет на активную, многогранную деятельность скульптора в экстремальных условиях Гражданской войны, восполняя ряд белых пятен его биографии.

Ключевые слова: художественная жизнь Урала и Сибири, И.Д. Шадр, монументальное искусство, памятник Мировому страданию
Автор глубоко признателен И.Е. Ложилову и А.В. Шабатовской за помощь в поиске отдельных источников, а также Е.Ю. Станюкович-Денисовой за ценные критические замечания и рекомендации.

Atapin Ivan I.

Senior Assistant, Faculty of Historical and Political Studies, Tomsk State University, 34 Lenina Av., Tomsk, 634050, Russia
ORCID: 0000-0002-5078-411X
ResearcherID: GRX-4174-2022
ivatapin@gmail.com

The Sculptor at the Crossroads: Ivan Shadr's Urals and Siberian Tour, 1918-1919

Abstract. The article attempts to reconstruct an underexplored episode of the artistic biography of the famous Russian sculptor I.D. Shadr – his lecture tour, which took place in 1918-1919 in Shadrinsk, Yekaterinburg, Omsk, and Tomsk. Separate parts of this tour were previously examined in the works of art historians, historians, culturologists and local historians, but it has not yet become the subject of a special scientific study. Shadr's lectures touched upon a wide range of issues, including development paths of world and national cultures, artistic synthesis, art and religion. The lectures were supplemented by a demonstration of architectural and sculptural design of the Monument to the World's Suffering. The article is based on the periodical press of the Urals and Siberian cities (*Zauralsky kraj*, *Gorny kraj*, *Sibirskaya zhizn* newspapers, etc.), including sources that are little-known or just introduced into scientific circulation. The author of the article reveals the circumstances of Shadr's tour and content of his lectures, analyses the response of the local audience, and researches into the artistic and socio-political context of the tour. It is shown that Shadr, not least due to the success of

his lectures, acquired the status of a famous sculptor and was able to get large commissions during his stay in White Omsk. Special attention is paid to the possible influence of Shadr's ideas and his design of the Monument to the World's Suffering on the architecture and monumental art of the Ural-Siberian region in the 1920s. It has been suggested that echoes of Shadr's concept can be found in some monuments and public buildings in the Ural and Siberian cities. The presented information sheds light on the dynamic and multifaceted activity of the sculptor in the extreme conditions of the Russian Civil War, filling in a number of gaps in his biography.

Keywords: art life of the Urals and Siberia, I.D. Shadr, monumental art, Monument to the World's Suffering
The author is deeply grateful to Igor Loshchilov and Aleksandra Shabatovskaya for their help in finding specific sources, and to Ekaterina Stanyukovich-Denisova for valuable critical remarks and recommendations.

Received 01.08.2023

Accepted 11.12.2023

Божко Арина Юрьевна

Аспирант, Московская государственная академия хореографии, 119146, Россия, Москва, 2-я Фрунзенская ул., 5 ORCID ID: 0009-0003-2653-4000
ariadnabozhko@mail.ru

Кухта Мария Сергеевна

Доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский Томский политехнический университет, 634050, Россия, Томск, пр-т Ленина, 30 ORCID ID: 0000-0001-8643-785X
eukuh@mail.tomsknet.ru

УДК 303.446.23

ББК 60.0; 85.32

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-146-163

Трансцендентные измерения танцевальной античной культуры

Аннотация. Статья посвящена исследованию сакральных танцев в античной культуре. Рассмотрены истоки танца и их связь с мистериями. Подход к танцу как к языку, рожденному на заре становления человечества и тесно связанному с мифом, позволяет выделить семантико-смысловые единицы танца, в которых выражены мифологические основания сотворения универсума, рождение порядка из хаоса. Процедура понимания мифологических смыслов осуществляется на основании выделения структур симметрии. Анализируются формы танцевальных композиций как системы смысловых невербальных конструкций. Исследуется образ Лабиринта

в хореографической античной традиции как символ освоения и накопления опыта с последующей трансформацией и осознанием новой ступени развития души.

Ключевые слова: античность, танец, телесность, миф, символ, язык, симметрия, лабиринт

Bozhko Arina Yu.

PhD Student, Moscow State Academy of Choreography, 5 2nd Frunzenskaya Str., Moscow, 119146, Russia
ORCID ID: 0009-0003-2653-4000
ariadnabozhko@mail.ru

Kukhta Maria S.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, National Research Tomsk Polytechnic University, 30 Lenina Av., Tomsk, 634050, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8643-785X
eukuh@mail.tomsknet.ru

Transcendental Dimensions of Ancient Dance Culture

Abstract. The article presents a study of sacred dances in ancient culture. The origins of dance and their connection with the mysteries are considered. The approach to dance as a language born in the infancy of mankind and closely related to myth allows identifying the semantic units of dance which express the mythological foundations of the creation of the universe and the birth of order from chaos. The procedure of understanding mythological meanings is based on the identification of symmetry structures. The authors of the article analyse the forms of dance compositions as systems of non-verbal semantic constructs and study the image of the Labyrinth in the choreographic ancient tradition as a symbol of mastering and accumulating experience with subsequent transformation and comprehension of a new development stage of the soul.

Keywords: antiquity, dance, physicality, myth, symbol, language, symmetry, labyrinth

Received 08.12.2023

Accepted 16.02.2024

Смирнова Елена Евгеньевна

Бакалавр искусствования, независимый исследователь, 195067, Россия, Санкт-Петербург, ул. Бестужевская, 81, кв. 10
ORCID ID: 0009-0004-9108-8649
ResearcherID: JTU-7298-2023
e.e.smirnova@inbox.ru
УДК 70375; 77.044
ББК Ш163
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-164-185

Фантастическое в фотопроектах Мартины Франк 1970-1990-х годов

Аннотация. Цель настоящего исследования заключается в обнаружении в документальных фотоработах Мартины Франк элементов фантастического наряда с анализом полноты, намеренности и убедительности созданных образов иллюзорного бытия. Объектом исследования стали проекты, созданные М. Франк в 1970-1990-е годы. Творческий метод Франк сформировался на базе искусствоведческого образования, под влиянием художественных явлений первой половины XX века, а также в процессе сотворчества с супругом, виднейшим деятелем фотодокументалистики, сооснователем и идеологом агентства «Магнум», Анри Картье-Брессоном. Тематический репертуар фотохудожницы чрезвычайно разнообразен, что обеспечивает достаточный массив изображений для выявления закономерностей в контексте заявленной темы преимущественно с помощью метода компаративного анализа. Иных исследований, связанных с поиском фантастического в творчестве Франк, обнаружено не было.

Результатом рассмотрения фотографий Франк стала систематизация черт фантастического в ее документальных фотопроектах, сопровождающаяся анализом образного языка мастера, а также избранных технических решений.

Ключевые слова: Мартина Франк, документальная фотография, фантастическое, сюрреализм, художественная фотография, аналоговая фотография
Автор выражает благодарность своему научному руководителю Мартыновой Дарье Олеговне, кандидату искусствования, старшему преподавателю кафедры истории русского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета.

Smirnova Elena E.

Bachelor (in Art History), Independent Researcher, 81-10 Bestuzhevskaya Str., St. Petersburg, 195067, Russia
ORCID ID: 0009-0004-9108-8649
ResearcherID: JTU-7298-2023
e.e.smirnova@inbox.ru

The Elements of Fantasy in Martine Franck's Photography Projects of the 1970s-1990s

Abstract. The purpose of this study is to discover the elements of fantasy in Martine Franck's documentary photographs, as well as to analyse the completeness, intentionality, and persuasiveness of the created images of illusory existence. The object of the study is the projects

of Martine Franck created in the 1970s-1990s. What contributed to Franck's creative method was education in art history, the artistic phenomena of the first half of the 20th century, and collaboration with her husband, a prominent figure in documentary photography, co-founder and ideologist of Magnum Photos, Henri Cartier-Bresson. Franck's thematic repertoire is extremely diverse, which provides a sufficient array of images to identify patterns within the stated research topic using mainly the method of comparative analysis. No other studies on the search for the elements of fantasy in Franck's work have been found. The examination of Franck's photographs has allowed systematizing the elements of fantasy in her documentary photography projects and analysing the master's figurative language and selected technical solutions.

Keywords: Martine Franck, documentary photography, fantasy, surrealism, artistic photography, analog photography
The author wishes to express appreciation to her supervisor Daria Olegovna Martynova, PhD in Art History, Senior Lecturer of the Institute of History at the Saint-Petersburg State University.

Received 09.01.2023

Accepted 06.03.2024

Искусство советского времени

Купец Любовь Абрамовна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова, 185031, Россия, Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16
ORCID ID: 0000-0003-3344-2318
ResearcherID: KEH-6983-2024
Scopus Author ID: 57201721647
lkupets@yandex.ru
УДК 78.067; 78.072.3
ББК 85.313(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-186-219

Музыка советской эпохи как часть публичной истории (по материалам сайта Arzamas)

Аннотация. Статья посвящена феномену советской музыки, представленному в русскоязычном просветительском проекте Arzamas 2015–2023 годов. Размещенные в публичном поле интернета, материалы этого сайта полностью вписываются в междисциплинарный дискурс публичной истории – нового гуманитарного на-

правления, имеющего неоднозначную атрибуцию. В статье выделен и проанализирован с позиций культурного ресайклинга массив материалов, функционировавших в советский период и представленный на сайте Arzamas: от народных и советских массовых песен, цыганского и классического романса (в том числе в кинематографе) – до джаза, симфонии, балета и брейк-данса. В статье прослеживается, как авторы разных по жанру материалов интерпретируют отобранные ими произведения и историко-культурный профиль их создателей с позиций и в стилистике постмодерна. Особое внимание уделяется принципам формирования сайтом музыкальной картины мира советского периода для современной аудитории, по статистике – преимущественно поколения миллениалов, а с учетом «Детской комнаты Arzamas» и последующих двух поколений – Z и альфа. Делается вывод, что под советской музыкой Arzamas подразумевает сочинения, написанные с 1920-х по конец 1960-х (начало 1970-х) годов и звучащие в разных слушательских стратах. Ведущим жанром оказывается песня в различных модификациях, а сама советская музыка (неакадемическая в основном) трактуется как неотъемлемая часть истории страны, эмоционально точно отражающая политические и культурные изменения. В такой версии академическая музыка становится периферийным явлением: выделены только два композитора – С. Прокофьев и Д. Шостакович, которые показаны как жертвы советской системы.

Ключевые слова: история советской музыки, песня, С. Прокофьев, Д. Шостакович, М. Блантер, публичная история, сайт Arzamas, культурный ресайклинг

Kupets Lyubov A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Music History Department, Glazunov Petrozavodsk State Conservatoire, 16 Leningradskaya Str., Petrozavodsk, 185031, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3344-2318
ResearcherID: KEH-6983-2024
Scopus Author ID: 57201721647
lkupets@yandex.ru

Music of the Soviet Era as Public History (Based on Materials of the Arzamas Website)

Abstract. This article is devoted to the phenomenon of Soviet music as presented in the Russian-language educational project Arzamas (2015–2023). Posted in the public domain of the Internet, the materials on the Arzamas website fully fit into the interdisciplinary discourse of public history. In this article, the author selects and from the perspective of cultural recycling

analyses an array of materials of the Soviet period presented on the website: from folk and Soviet mass songs, gypsy and classical romance (including romance in cinema) to jazz, symphony, ballet, and break dance. The article traces how the authors of different genre materials interpret selected works and the historical and cultural profiles of their creators from the point of view of postmodernity. Special attention is paid to the principles according to which the website forms a musical image of the Soviet period for the modern audience (which statistically consists of Millennials and, if taking into account the Arzamas Children's Room, the next two generations – Z and Alpha). The author of this article makes a conclusion that what is meant by Soviet music in the Arzamas project is compositions created from the 1920s to the late 1960s (early 1970s) and listened to by different social groups. The dominant type of a musical composition is a song in various modifications. Soviet music (mostly non-academic) is treated as an integral part of the country's history which emotionally accurately reflects political and cultural changes. In such a context academic music becomes a peripheral phenomenon: only two composers are highlighted – Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich – but shown as victims of the Soviet system.

Keywords: history of Soviet music, song, Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, Matvei Blanter, public history, the Arzamas website, cultural recycling
Received 04.12.2023
Accepted 16.02.2024

Манучарова Дарья Александровна

Аспирант, Государственный институт искусствознания; старший научный сотрудник, отдел живописи второй половины XIX – начала XX века, Государственная Третьяковская галерея, 119017, Россия, Москва, Лаврушинский пер., 10
ORCID ID: 0009-0002-1773-533X
ManucharovaDA@treyakov.ru
УДК 75
ББК 85.103(2)6; 85.143(2)6
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-220-249

Портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской в контексте русского искусства 1900–1930-х годов

Аннотация. В статье рассматривается портретное творчество О.Л. Делла-Вос-Кардовской – от первых значимых картин художницы, созданных в этом жанре («Портрет Н.С. Гумилева», 1908, ГТГ), до последних, конца 1930-х годов. Эта сторона деятельности мастера до сих пор не отражена в обобщающем труде. В то же время

в последние годы интерес к творчеству художницы растет, о чем свидетельствует включение работ Делла-Вос-Кардовской в крупные выставочные проекты многих музеев России. В первую очередь востребованы именно портреты ее кисти, в которых нашли отражение различные тенденции русского изобразительного искусства начала XX века и советского – 1920–1930-х годов. В статье предлагается разделить портреты художницы на три основных типа: репрезентативные, камерные и типизированные. Последние включают разновидности – детские портреты. Произведения перечисленных типов представлены во всех периодах творческой биографии мастера. Это позволило наиболее четко определить особенности ее портретного творчества в целом, а также рассмотреть ее картины и рисунки в контексте развития изобразительного искусства первых трех десятилетий XX века.

В результате исследования можно сделать следующий вывод: несмотря на воздействие потрясений и коренных переломов в жизни страны и самой художницы, ее портретное творчество мало менялось на протяжении 1900–1930-х. По сравнению с дореволюционной эпохой в нем появились новые типы героев, а принципы репрезентации и художественные приемы остались, в сущности, прежними. Наибольшие трансформации прослеживаются в области детских портретов, которые в дореволюционном творчестве Делла-Вос-Кардовской связаны с идеалистически-ретроспективными задачами (дети изображались в старинных костюмах, в интерьере XIX века), а в советское время стали идеологически нагруженными и плакатными.

Ключевые слова: Ольга Делла-Вос-Кардовская, портретная живопись, русское изобразительное искусство первой трети XX века, репрезентативный портрет, камерный портрет, портрет-тип, детский портрет

Manucharova Daria A.

PhD Student, State Institute for Art Studies, Moscow; Senior Researcher, Painting of the Second Half of the 19th – early 20th Century Department, State Tretyakov Gallery, 10 Lavrushinsky Lane, Moscow, 119017, Russia
ORCID ID: 0009-0002-1773-533X
ManucharovaDA@treyakov.ru

Portrait Works by Olga Della-Vos-Kardovskaya in the Context of the Russian Art of the 1900s-1930s

Abstract. The article focuses on portrait works by Olga Della-Vos-Kardovskaya – from her first significant

paintings in this genre (e.g. *Portrait of Nikolay Gumilev*, 1908, State Tretyakov Gallery) to the last ones dating back to the late 1930s. This aspect of the master's activity has not yet been the subject of a comprehensive research. Meanwhile, there has been a growing interest in the creative work of Olga Della-Vos-Kardovskaya, which is evidenced by the fact that her paintings are presented at many major exhibitions in Russia. First of all, these include her portraits, which reflect various trends in the Russian fine art of the early 20th century and the Soviet art of the 1920s-1930s.

The author of this article suggests dividing Olga Della-Vos-Kardovskaya's portraits into three main types: representative, chamber, and typified portraits. The last group includes a subtype – children's portraits. The artist created portraits of the three types throughout her entire creative biography. This division allows defining the features of the master's portraiture and considering her paintings and drawings in the context of art development in the first three decades of the 20th century. As a result, it is possible to draw a conclusion that despite radical changes in the country and in the artist's life, her portraiture remained almost unchanged during the 1900s-1930s. In comparison with the pre-revolutionary period, in her later works there appeared new character types, but the representation principles and artistic techniques remain the same. The most striking differences are found in her children's portraits, which in the pre-revolutionary work of Della-Vos-Kardovskaya were associated with idealistic retrospective tasks (children were depicted in 19th-century interiors, wearing old-fashioned costumes) and became ideologically loaded in Soviet times.

Keywords: Olga Della-Vos-Kardovskaya, portraiture, Russian fine art of the first third of the 20th century, representative portrait, chamber portrait, typified portrait, children's portrait

Received 13.12.2023

Accepted 17.02.2024

Изобразительное искусство и архитектура

Иньшаков Александр Николаевич

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21

ORCID ID: 0000-0002-4165-7100

in-sarow@list.ru

УДК 75

ББК 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-250-285

Выставка Михаила Врубеля как предмет искусствоведческой рефлексии

Аннотация. В статье, написанной после посещения выставки произведений М.А. Врубеля в Государственной Третьяковской галерее (Москва) зимой 2021-2022 года, автор делится некоторыми своими впечатлениями, полученными на экспозиции. Врубель предстает как новатор, предсказавший и предвосхитивший в своем творчестве многие явления в искусстве XX века. Рассматривается влияние творчества Врубеля на художников русского авангарда и восприятие его искусства мастерами новых направлений, анализируются различные связи молодых русских художников 1900-1910-х годов с поисками Врубеля. Новизна работы состоит в том, что данная тема до настоящего времени не была в полной мере изучена. Весьма значительная экспозиция произведений художника в ГТГ предоставила много нового материала для изучения влияния творчества Врубеля на мастеров русского искусства XX века. Особый акцент в статье сделан на рассмотрении последнего периода творчества мастера, связанного с его заболеванием, с точки зрения современного исследователя – значимого и вполне самостоятельного явления, которое завершает его творчество XIX века и открывает новые возможности для искусства XX века. В качестве материала для исследования использованы произведения Врубеля, показанные на выставке в ГТГ 2021-2022 года, мемуары и свидетельства художников начала XX века, труды историков искусства XX века.

Ключевые слова: М.А. Врубель, Д.Л. Андреев, П.И. Бромирский, В.В. Кандинский, П.И. Карпов, М.Ф. Ларионов, К.С. Малевич, С.М. Романович, В.Н. Чекрыгин, импрессионизм, символизм, монументальная живопись, русский авангард, футуризм

Inshakov Aleksandr N.

PhD (in Art History), Leading Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia

ORCID ID: 0000-0002-4165-7100

in-sarow@list.ru

Mikhail Vrubel's Exhibition as a Subject of Art Criticism Reflection

Abstract. In this article, written after visiting the exhibition of works by M.A. Vrubel at the State Tretyakov Gallery in Moscow in the winter of 2021-2022, the author shares some of his impressions of the event. Vrubel appears as an innovator who predicted and anticipated in his work many phenomena in the art of the coming 20th century. The author examines the influence of Vrubel's creative work on the artists of the Russian avant-garde and the perception of his works by the masters of new trends in art. The purpose of the study is to analyse various connections between the young Russian artists of the 1900s-1910s and the art and searches of Vrubel. The novelty of the work lies in the fact that this topic has not been fully studied to date. The significant exposition of Vrubel's works at the Tretyakov Gallery provided a lot of new material for studying the influence of the artist's work on the masters of the Russian art of the 20th century. In the article special emphasis is placed on the consideration of the last period of the master's work associated with his illness. From the point of view of a modern researcher this period is a significant and completely independent phenomenon that completed his work of the 19th century and opened up new opportunities for the art of the 20th century. Research material for this article is presented by the works of Vrubel shown at the exhibition in the Tretyakov Gallery in 2021-2022, the memoirs and testimonies of the artists of the early 20th century, and subsequent works of the art historians of the 20th century.

Keywords: M.A. Vrubel, D.L. Andreev, P.I. Bromirsky, V.V. Kandinsky, P.I. Karpov, M.F. Larionov, K.S. Malevich, S.M. Romanovich, V.N. Chekrygin, impressionism, symbolism, monumental painting, Russian avant-garde, futurism

Received 14.10.2023

Accepted 16.02.2024

Конonenko Евгений Иванович

Доктор искусствоведения, заведующий сектором искусства стран Азии и Африки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0003-4579-8653

ResearcherID: AGW-9154-2022

Scopus Author ID: 57197801366

j_kononenko@inbox.ru

УДК 72.092; 726.13

ББК 85.118

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-286-321

Инцидент казанской Соборной мечети: к истории одного архитектурного проекта

Аннотация. Здание казанской Соборной мечети – все еще перспективный архитектурный проект, однако уже имеющий свою историю, в которую вписаны и туры международного конкурса эскизов 2022 года, проведенного в рамках юбилея принятия ислама в Поволжье, и борьба за сохранение парка «Кырлай», на месте которого заложен символический камень, и решение о переносе строительной площадки, и появление новых внеконкурсных проектов в 2023 году, и обсуждение с мусульманским духовенством Татарстана одного из таких проектов, неожиданно «объявленно одобренным руководством»... Затянувшаяся стадия проектирования столь знакового объекта дает возможность оценить отправные точки, направления развития и проблемы современной архитектуры мечети в России, диапазон поисков образа культового сооружения и возможности сочетания критериев «традиционного» и «современного» в мусульманском строительстве. Судьба казанской Соборной мечети сопоставима с «инцидентом Коджатеппе» – строительством главной мечети Анкары, на десятилетия закрепившим неоосманский тренд в мусульманской архитектуре. Заказчики казанской мечети декларировали отказ от порядком надоевшей адаптированной неоосманской модели, подменившей попытки поисков действительно национальных форм, но архитектурные бюро еще не готовы предложить проекты, равно удовлетворяющие запросам на «сохранение традиционного» и «соответствие трендам современной архитектуры», зачастую подменяя творческие поиски комбинацией цитат известных памятников или более ранних конкурсных проектов.

Ключевые слова: современная мечеть, архитектурные конкурсы, проектирование, «инцидент Коджатеппе», казанская Соборная мечеть, татарский стиль, акваторологема

Kononenko Evgenii I.

D.Sc. (in Art History), Head of the Department of Art of Asia and Africa, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0003-4579-8653

ResearcherID: AGW-9154-2022

Scopus Author ID: 57197801366

j_kononenko@inbox.ru

The Kazan Cathedral Mosque Incident: On the History of One Architectural Project

Abstract. The building of the Kazan Cathedral Mosque is still a promising architectural project, but it already has its own history, which includes the 2022 international sketch competition, held within the anniversary of the adoption of Islam in the Volga region, the struggle for the preservation of the Kyrlyay park, where the foundation stone was laid, the decision to move the construction site, the introduction of new projects out-of-competition in 2023, and the discussion of one of such projects, unexpectedly “announced approved by the authorities”, with the Muslim religious leaders of Tatarstan... The protracted design of such an iconic object allows evaluating the starting points, the development direction, and problems of modern mosque architecture in Russia, the searches for the image of a religious building and the options to combine the traditional and the modern in Muslim architecture. The fate of the Kazan Cathedral Mosque is comparable to the “Kocatepe mosque incident” – the construction of the Ankara Cathedral Mosque, which for decades consolidated the neo-Ottoman trend in Muslim architecture. The project owners of the Kazan mosque declared rejection of the tiresome adapted neo-Ottoman model, which substituted the search for truly national forms. However, architectural bureaus are not yet ready to propose projects that would equally satisfy the requirements for the preservation of the traditional and the compliance with the trends of modern architecture, and often replace creative searches with combinations of quotations of famous monuments or elements of earlier competition projects.

Keywords: modern mosque, architectural competitions, design, “Kocatepe incident”, Kazan Cathedral Mosque, Tatar style, aquatheologeme
Received 16.10.2023
Accepted 23.12.2023

Слюнькова Инесса Николаевна

Доктор архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор, кафедра истории и теории церковного искусства, Московская духовная академия РПЦ, член Правления Общества изучения русской усадьбы, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0009-0008-6116-1138

ResearcherID: KHC-7428-2024
inessa_s@yahoo.com

УДК 72.03
ББК 85.113(2)6
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-322-339

«Колодец с горгульей» и принцип гиперцитации в архитектуре Ливадийского дворца

Аннотация. Статья посвящена исследованию обстоятельств, послуживших основанием для прямого повторения в скульптуре «Колодец с горгульей» Ливадийского дворца оригинальной композиции, установленной при реставрации замка Винчильята близ Флоренции (1860-е). Сравнительный анализ копии и оригинала подводит к проблеме метода гиперцитации в работе над проектом императорской резиденции в Крыму (1909–1914). Впервые публикуются фотографии исторического двора скульптур Винчильята из фондов Государственного исторического музея (Москва) и вид колодца Ливадии в авторском альбоме архитектора Н.П. Краснова из фондов Научной библиотеки Российской академии художеств (Санкт-Петербург).

Ключевые слова: архитектура Ливадийского дворца, гиперцитация, неоренессанс, английская неоготика, теория Дж. Рёскина, реставрация замка Винчильята

Slyunkova Inessa N.

D.Sc. (in Architecture), Corresponding Member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Professor, Department of History and Theory of Church Art, Moscow Theological Academy of the Russian Orthodox Church, Member of the Board of the Society for the Study of the Russian Homestead, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0009-0008-6116-1138
ResearcherID: KHC-7428-2024
inessa_s@yahoo.com

A Well with a Gargoyle and the Principle of Hyperquotation in the Architecture of the Livadia Palace

Abstract. The article is devoted to studying the circumstances that served as the basis for the quotation of the original composition installed during the restoration of the Vincigliata Castle near Florence (1860s) in the sculpture *A Well with a Gargoyle* in the Livadia Palace. A comparative analysis of the copy and the original leads to the problem

of hyperquotation in the work on the project of the imperial residence in the Crimea (1909–1914). For the first time, the article publishes the photographs of the historical courtyard of the Vincigliata sculptures from the State Historical Museum funds (Moscow) and the view of the Livadia well from the architect N.P. Krasnov’s author album from the funds of the Research Library under Russian Academy of Arts (Saint-Petersburg).

Keywords: architecture of the Livadia Palace, hyperquotation, neo-Renaissance, English neo-Gothic, theory of J. Ruskin, restoration of the Vincigliata
Received 14.12.2023
Accepted 06.03.2024

Музыкальная культура

Александрова Василиса Александровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-5699-2390
ResearcherID: L-6004-2018
alexandrova.vasilisa@mail.ru
УДК 78
ББК 85.313
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-340-377

Г.Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти»

М.П. Мусоргского: к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века

Аннотация. Статья посвящена работе музыкального критика, дирижера и композитора Ганса Фердинанда Редлиха (1903–1968) по сравнению двух версий «Песен и плясок смерти» М.П. Мусоргского: творческой обработки Н.А. Римского-Корсакова (1882) и научной редакции П.А. Ламма (1928). Обращение австрийского музыканта к творчеству русского композитора рассмотрено в контексте общественного движения «восстановления подлинного Мусоргского» и международных музыкально-издательских связей конца 1920-х годов. Статья дополнена публикацией архивного документа – русского перевода работы Г.Ф. Редлиха «Возрожденный Мусоргский», сохранившегося в РГАЛИ в фонде П.А. Ламма. Изучение и публикация данного исторического источника предприняты в связи с ведущейся в Государственном институте искусствознания работой по

изданию Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского, в рамках которого планируется публикация камерно-вокальных циклов М.П. Мусоргского в редакции Н.А. Римского-Корсакова.

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, П.А. Ламм, Г.Ф. Редлих, «Песни и пляски смерти», Полное академическое собрание сочинений М.П. Мусоргского, Государственный институт искусствознания

Aleksandrova Vasilisa A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Academic Music Publishing Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5699-2390
ResearcherID: L-6004-2018
alexandrova.vasilisa@mail.ru

H.F. Redlich on M.P. Musorgsky’s Songs and Dances of Death: To the History of the International Music Publishing Contacts in the First Third of the 20th Century

Abstract. This article is devoted to the work of the music critic, conductor, and composer Hans Ferdinand Redlich (1903–1968) in comparing the two versions of M.P. Musorgsky’s *Songs and Dances of Death*, namely, N.A. Rimsky-Korsakov’s creative arrangement (1882) and P.A. Lamm’s academic edition (1928). The Austrian musician’s appeal to the artwork of the Russian composer is considered in the context of the public movement of the “restoration of the authentic Musorgsky” and the international music publishing relations of the late 1920s.

The article is supplemented by the publication of an archival document: a Russian translation of H.F. Redlich’s work *Moussorgsky Redivivus (Musorgsky Reborn)*, preserved in the P.A. Lamm collection of the Russian State Archive of Literature and Art. The study and publication of this historical source is undertaken in connection with the ongoing work at the State Institute for Art Studies on the publication of M.P. Musorgsky’s *Complete Works Academic Edition*, under which it is planned to publish M.P. Musorgsky’s chamber vocal cycles as edited by N.A. Rimsky-Korsakov.

Keywords: M.P. Musorgsky, N.A. Rimsky-Korsakov, P.A. Lamm, H.F. Redlich, *Songs and Dances of Death*, M.P. Musorgsky’s *Complete Works Academic Edition*, State Institute for Art Studies
Received 18.12.2023
Accepted 16.02.2024

Васенина Екатерина Викторовна

Доцент, Ивановский государственный университет, 153025, Россия, Иваново, ул. Ермака, 39; аспирант, Московский государственный институт культуры, 141406, Россия, Московская область, Химки, ул. Библиотечная, 7
 ORCID ID: 0000-0003-0385-2930
 ResearcherID: KEJ-3702-2024
 ejikkat@gmail.com
 УДК 793.3
 ББК 85.32
 DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-378-403

«Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога

Аннотация. Статья посвящена исследованию причины историко-культурной связи непоставленного Леонидом Мясиним балета «Литургия» (задуманного им совместно с Сергеем Дягилевым) с постановкой балета «Литургия», показанного в 2023 году в Москве в концертном зале «Зарядье». Создатели нового балета «Литургия», хореограф Ольга Цветкова и композитор Сергей Ахунув, прямо указывают на «Литургию» Мясина как на источник вдохновения и говорят о личной необходимости размышлять о божественном начале в искусстве и выстраивать художественную рецепцию с проектом «Русского балета». В статье приводится ряд источников, зафиксировавших долгий, растянувшийся на три года постановочный процесс «Литургии» начала XX века (1914–1916), а также источники, характеризующие творческий почерк Леонида Мясина, его склонность к религиозной тематике. Вопросы сакрального волнуют и Ольгу Цветкову, российского современного хореографа. Причина ее заинтересованности в материале «Литургии», на наш взгляд, связана с попыткой понимания источников вдохновения и этической саморегуляции в процессе работы с религиозными темами в художественной культуре.

Ключевые слова: «Русский балет» С.П. Дягилева, Леонид Мясин, Игорь Стравинский, Благовещение, российский современный танец, современная музыка

Vasenina Ekaterina V.

Associate Professor, Ivanovo State University, 39 Ermaka Str., Ivanovo, 153025, Russia; PhD Student, Moscow State Institute of Culture, 7 Bibliotchanaya Str., Khimki, Moscow Region, 141406, Russia

ORCID ID: 0000-0003-0385-2930
 ResearcherID: KEJ-3702-2024
 ejikkat@gmail.com

***Liturgy* by Leonide Massine and *Liturgy* by Olga Tsvetkova: In Search of Historical and Cultural Dialogue**

Abstract. The article is devoted to studying the reasons for the historical and cultural connection between Leonide Massine's unstaged ballet *Liturgy*, which was conceived by him together with Sergei Diaghilev, and the production of the *Liturgy* ballet shown in 2023 at the Zaryadye concert hall in Moscow. The creators of the new *Liturgy* ballet, choreographer Olga Tsvetkova and composer Sergei Akhunov, directly point to Massine's *Liturgy* as a source of inspiration and highlight the personal need to reflect on the divine principle in art. The article cites a number of sources documenting the three-year long staging process of *Liturgy* at the beginning of the 20th century (1914–1916), as well as the sources characterizing Leonid Massine's creative style and the penchant for religious themes in his record of accomplishment as a choreographer. The issues of the sacred also concern Olga Tsvetkova, a contemporary Russian choreographer. The reason for her interest in the material of *Liturgy* may be connected with an attempt to understand the sources of inspiration and ethical self-regulation in the process of working with religious themes of artistic culture and establish the artistic reception with the Ballets Russes project.

Keywords: S.P. Diaghilev's *Ballets Russes*, Leonide Massine, Igor Stravinsky, Annunciation, Russian contemporary dance, contemporary music
 Received 01.03.2024
 Accepted 30.03.2024

Кино и массмедиа**Сараскина Людмила Ивановна**

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
 ResearcherID: AAS-8550-2021
 Scopus Author ID: 56936849700
 I.saraskina@gmail.com
 УДК 791; 82-94

ББК 63.3(2)5; 85.374.3(2)
 DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-404-435

Правда и ложь в исторических репутациях. Образ императора Николая I в отечественном кинематографе

Аннотация. В статье анализируется проблема искажения исторических репутаций правителей Российской империи, в частности императора Николая I, одного из самых обогланных и оклеветанных монархов на российском троне. Отношение к Николаю I и к его тридцатилетнему правлению, которое началось с подавления восстания декабристов (1825) и закончилось Крымской войной (1853–1855), во многом зависело прежде и зависит теперь от исторических оценок этих двух событий. В свою очередь, на сами оценки всецело влияла и влияет пресловутая политическая целесообразность, с ее приемами манипуляции, выборочного цитирования, замалчивания положительного, выпячивания негативного, произвольной редукции высказываний и т.п. В последние десятилетия становится все более очевидным стремление к объективным, вернее сказать, к справедливым оценкам личности Николая I и других российских монархов. За сто двенадцать лет (1910–2022) отечественный кинематограф создал без малого 50 картин, в которых присутствует Николай I, но в основном как персонаж второго плана или фона, чье короткое, порой минутное появление в кадре – необходимый атрибут биографий его современников: поэтов, писателей, композиторов, бунтовщиков-заговорщиков. Основное внимание в статье обращено к тем картинам, где Николай I – активное действующее лицо в его взаимодействии с А.С. Пушкиным или с трагической историей восстания декабристов. Новые тенденции в изучении отечественной истории пробудили у кинематографа, особенно у документального и документально-игрового, желание всмотреться в события двухсотлетней давности и попытаться понять, почему и зачем представители лучших дворянских родов устроили бунт с намерением истребить для начала всю императорскую фамилию.

Ключевые слова: Николай I, А.С. Пушкин, восстание декабристов, политическая целесообразность, исторические оценки, экранные образы, документальный кинематограф, новые тенденции

Saraskina Ludmila I.

D.Sc. (in Philology), Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
 ResearcherID: AAS-8550-2021
 Scopus Author ID: 56936849700
 I.saraskina@gmail.com

Truth and Untruth in Historical Reputations. The Image of the Emperor Nicholas I in Russian Cinema

Abstract. The article analyses the problem of distortions of historical reputations of the rulers of the Russian Empire, in particular, Nicholas I, who is considered one of the most slandered monarchs on the Russian throne. Attitudes to Nicholas I and to his thirty-year reign, which started with the Decembrist uprising (1825) and ended with the Crimean War (1853–1855), were and still are largely conditioned by historical assessments of the two events. These assessments, in their turn, have been influenced by the notorious political expediency, which implies manipulations, selective citations, hushing up the positive points while emphasizing the negative ones, arbitrary abridgments of utterances, etc. However, recent decades have demonstrated obvious efforts to undertake objective or, better to say, fair reassessments of the personality of Nicholas I, as well as of the personalities of other Russian monarchs.

During one hundred and twelve years (1910–2022) Russian cinema produced about fifty films in which Nicholas I is shown, but mostly as a supporting character whose appearance, in some cases just for a minute, is a necessary attribute of the biographies of his contemporaries: poets, writers, composers, rebels, etc. The article concentrates on those films in which Nicholas I appears as an active figure, interacting with A.S. Pushkin or reacting to the tragic events of the Decembrist uprising. New trends in studying Russian history have generated in Russian cinema, especially in documentary and documentary feature cinema, the desire to scrutinize the events that took place two hundred years ago in order to try to understand why the scions of the highest nobility staged a coup and planned, to begin with, to exterminate the whole family of the Emperor.

Keywords: Nicholas I, A.S. Pushkin, the Decembrist uprising, political expediency, historical assessments, cinema images, documentary cinema, new trends
 Received 20.11.2023
 Accepted 18.01.2024

Смолев Даниил Дмитриевич

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0002-4944-8792

ResearcherID: ABA-5523-2020

danilasmolev@mail.ru

УДК 791

ББК 85.374

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-436-497

Сериалы и паузы: к проблеме монтажного шва

Аннотация. В отличие от классического кинофильма, требующего от аудитории внимания от первого до последнего кадра, всякий сериал вынужден работать с паузами, составляющими эстетическую специфику этого художественного формата. Разрывы между сезонами, эпизодами, а иногда и блоками внутри отдельной серии (переходы к рекламе) нередко тщательно продумываются создателями и поддерживаются специфическим инструментарием, который призван удержать интерес зрителя к производству: клиффхэнгер, ретроактивный континуитет, модуль «в предыдущих сериях» и др. На материале кино-, теле- и литературных сериалов автор анализирует процесс встречи реципиента и произведения – как в период непосредственного восприятия, так и в ситуации ожидания следующей части. Высокая дискретность сериального ритма приводит сверхдлинную форму к череде драматургических кризисов, вынуждая не только развивать действие вперед, но и корректировать собственное прошлое, устранять логические несогласования и по-новому интерпретировать уже случившиеся события. В статье утверждается, что сериал намеренно отказывается от фабулы как от событийной данности, вводит новые негласные условности, которые должен принимать его преданный зритель, а также налаживает «обратную связь» с аудиторией, входя в интерактивный повествовательный модус.

Ключевые слова: эстетика сериала, западный сериал, монтаж, межкадровое пространство, клиффхэнгер, открывающие титры, заставка, трансмедийный проект, фанфик, повторение и вариация, реткон, культура участия, Мельес, Тысяча и одна ночь

Smolev Daniil D.

PhD (in Philosophy), Senior Researcher, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0002-4944-8792

ResearcherID: ABA-5523-2020

danilasmolev@mail.ru

Series and Pauses: To the Problem of Cutting

Abstract. Unlike a classic film, which requires the audience's attention from the first to the last frame, every series is forced to deal with pauses, which constitute the aesthetic specificity of this artistic format. Breaks between seasons, episodes, and sometimes blocks within a separate episode (transitions to advertising) are often carefully thought out by the creators and supported by specific tools that are designed to maintain the viewer's interest in the work: a cliffhanger, retroactive continuity, the module "in previous episodes," etc. Using film, television and literary series as a researcher material, the author analyzes the process of the audience's encounter with a work – both during its direct perception and in anticipation of the next part. High discreteness of the serial rhythm leads the extralong form to a succession of drama crises, forcing it not only to develop the action forward but also to correct its own past, resolve logical inconsistencies, and reinterpret the events that have already happened. The article argues that a series deliberately abandons the fabula (plot) as an eventual given, introduces new unspoken conventions that its devoted viewers must accept, and receives the audience's feedback, entering an interactive narrative mode.

Keywords: serial aesthetics, western series, editing, inter-frame space, cliffhanger, opening sequence, splash screen, transmedia project, fan fiction, repetition and variation, retcon, participatory culture, Méliès, *One Thousand and One Nights*

Received 30.10.2023

Accepted 23.01.2024

Львов Николай Александрович

Независимый исследователь

ORCID ID: 0009-0009-6175-0108

ResearcherID: KEH-3406-2024

nicholas.lvoff@gmail.com

УДК 791

ББК 85.374.3(2); 85.374.3(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-498-529

«Отелло» Орсона Уэллса и Сергея Юткевича: интерпретации трагедии мавра в США и СССР

Аннотация. В статье исследуются особенности двух экранизаций трагедии Уильяма Шекспира «Отелло», снятых Орсоном Уэллсом в 1951 году и Сергеем Юткевичем в 1955 году. Анализируется социально-политический и исторический контекст времени, в которое были сняты обе интерпретации трагедии Шекспира, а также его влияние на режиссуру Уэллса и Юткевича: их методы

адаптации оригинального текста для киноэкрана, работу с актерами и создание образного мира их экранизаций. Для обоих режиссеров «Отелло» стал фильмом, режюмирующим их карьеры, взгляды, представления о творческой и человеческой свободе. В обеих экранизациях трагедии отразились годы поисков, метаний и гонений, которые прошли Уэллс и Юткевич, один в США, второй в СССР.

Задача данной статьи – показать, как режиссеры со схожими творческими биографиями, на основе одного текста создали два принципиально противоположных мира идей, образов и характеров. Всеми доступными для себя художественными средствами выразили через произведение любимого автора свои представления о справедливости, обществе, выборе, любви, вере и свободе. **Ключевые слова:** Шекспир, Отелло, кино, театр, советское кино, американское кино, Орсон Уэллс, Сергей Юткевич, экзистенциализм

Lvov Nikolai A.

Independent Researcher

ORCID ID: 0009-0009-6175-0108

ResearcherID: KEH-3406-2024

nicholas.lvoff@gmail.com

Othello by Orson Welles and by Sergei Yutkevich: The Moor's Tragedy Interpretations in the USA and the USSR

Abstract. The following article examines the characteristics of two film adaptations of William Shakespeare's tragedy *Othello* shot by Orson Welles in 1951 and Sergei Yutkevich in 1955. The article analyzes the sociopolitical and historical context of the period in which both interpretations of Shakespeare's tragedy were filmed, as well as its influence on Welles' and Yutkevich's direction: their methods of adapting the original text for the cinema screen, working with actors and creating an artistic world of their adaptations. For both directors, *Othello* became a film summarizing their careers, views, and ideas about creative and human freedom. Both adaptations of the tragedy reflected the years of searching, toiling and persecution that Welles and Yutkevich went through, one in the USA, and the other in the USSR.

The goal of this article is to show how directors with similar creative biographies, interpreted the same text to create two fundamentally opposite worlds of ideas, images and characters; how they engaged all the artistic means available for them to express through this work of their beloved author their own ideas of justice, society, choice, love, faith and

freedom.

Keywords: Shakespeare, Othello, cinema, theater, Soviet cinema, American cinema, Orson Welles, Sergei Yutkevich, existentialism

Received 10.05.2023

Accepted 10.03.2024