Предисловие к номеру. Маска в искусстве 10

Теория искусства и культуры

Лукичева Красимира Любеновна 12
Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты

Loukitcheva Krassimira L. 44
Image and Mask in the Painting by Francisco Goya: The Ontological and Axiological Aspects

Шамилли Гюльтекин Байд
Звучащая память в традици
Часть I. Контексты аргумен

Григорьева Марина Анато
Неоколониальная политика
и «против» человека

Индивидуальны
художественные

Силюнас Видмантас Юрг
Тирсо де Молина: маньериз

Старикова Анна Русланов
Пикельгеринг: маска и обра
разных национальных сцен

Артамонова Мария Михаи
Обрядовые и театрально-и
художественных и педагоги
Е.В. Честнякова

Кривицкая Евгения Дави
Музыка в живописи Наталь

Искусство совет

Айнутдинов Антон Серге
История проведения худож
«Урало-Кузбасс» (1935)

Сальникова Екатерина В
Обсуждение работы журна
в 1958 году. Настроения пре

Изобразительно
архитектура

Аронова Алла Александр
Архитектура аннинского вр
рождение образа империи

Морозова Софья Сергеев
Античные маскароны в сис
архитектуры XIX — начала X

Антипин Константин Сергеевич 296
Конкурс форпроектов Академии наук 1934–1935 годов: обстоятельства поручения проектирования А.В. Щусеву

Вырва Арина Юрьевна 332
Эксперименты с формой: варианты деконструкции и неоконструктивизма в архитектуре Москвы 1990–2000-х годов

Марков Александр Викторович,

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2024

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

3

Crossref
НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА LIBRARY.RU
DOAJ DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS
CYBERLENINKA
CC BY

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 3 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 ВГИКа 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 имени М.П. Мусоргского, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (Екатеринбург, Россия)

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

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

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

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

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

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

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

Редакционная коллегия

Главный редактор
Екатерина Викторовна Сальникова
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Заместитель главного редактора
Николай Андреевич Хренов
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

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

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

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

Editorial and Expert Council

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Deputy Editor-in-chief
Nikolai Andreevich Khrenov
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Executive Secretary
Violetta Dmitrievna Evallyo
PhD (in Culture Studies), Senior Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

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

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

Содержание

Предисловие к номеру. Маска в искусстве 10

Теория искусства и культуры

Лукичева Красимира Любеновна 12
Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты

Loukitcheva Krassimira L. 44
Image and Mask in the Painting by Francisco Goya: The Ontological and Axiological Aspects

Шамилли Гюльтекин Байджановна 66
Звучащая память в традиции евреев Кавказа. Часть I. Контексты аргументации

Григорьева Марина Анатольевна 96
Неоколониальная политика заботы машин «за» и «против» человека

Индивидуальные художественные миры

Силюнас Видмантас Юргевич 110
Тирсо де Молина: маньеризм на пороге барокко

Старикова Анна Руслановна 132
Пикельгеринг: маска и образ (трансформация на разных национальных сценах XVII века)

Артамонова Мария Михайловна 146
Обрядовые и театрально-игровые основы художественных и педагогических экспериментов Е.В. Честнякова

Кривицкая Евгения Давидовна 178
Музыка в живописи Натальи Нестеровой

Искусство советского времени

Айнутдинов Антон Сергеевич 200
История проведения художественной выставки «Урало-Кузбасс» (1935)

Сальникова Екатерина Викторовна 218
Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли

Изобразительное искусство и архитектура

Аронова Алла Александровна 260
Архитектура аннинского времени: рождение образа империи

Морозова Софья Сергеевна 282
Античные маскароны в системе смыслов русской архитектуры XIX — начала XX века

Антипин Константин Сергеевич 296
Конкурс форпроектов Академии наук 1934–1935 годов: обстоятельства поручения проектирования А.В. Щусеву

Вырва Арина Юрьевна 332
Эксперименты с формой: варианты деконструкции и неоконструктивизма в архитектуре Москвы 1990–2000-х годов

Марков Александр Викторович, Штайн Оксана Александровна 362
Образность иллюстраций М.В. Добужинского к сказке Ю.К. Олеши «Три толстяка»

Самохин Александр Вячеславович 382
Бытовая живопись и портрет: на границе жанров

Кухта Мария Сергеевна, Пелевина Наталия Евгеньевна 412
Метафора света в сакральных образах орнаментов Востока и древнерусского искусства

Музыкальная культура

Князева Жанна Викторовна 428
Жак Гандшин о музыковедении. Наука и образование

Вершинина Анастасия Владимировна 452
К вопросу о систематизации инструментального наследия Н.Н. Сидельникова

Космовская Марина Львовна, Чупина Екатерина Александровна 476
Основные этапы и некоторые тенденции становления музыкального образования в Курской Мариинской женской гимназии

Дуков Евгений Викторович 506
Роль виолончели в рок-музыке XX века

Кино и массмедиа

Малолеткин Максим Федорович 534
Проблематика информационного шума в контексте современного кинематографа

Рецензии

Левитан Ольга 568
Время, откомментированное театром

Кононенко Евгений Иванович 582
Минимум по корейскому. О книге Елены Хохловой «Главное в истории искусства Кореи»

Данные авторов. Аннотации 600

Contents

Preface to the Issue. A Mask in Arts 10

Art & Culture Theory

Loukitcheva Krassimira L. 12
Image and Mask in the Painting by Francisco Goya: The Ontological and Axiological Aspects (In Russian)

Loukitcheva Krassimira L. 44
Image and Mask in the Painting by Francisco Goya: The Ontological and Axiological Aspects (In English)

Shamilli Giula B. 66
Sounding Memory in the Tradition of the Caucasian Jews. Part I. The Contexts of Argumentation

Grigorieva Marina A. 96
Neocolonial Politics of Caring Machines “For” and “Against” Humans

Individual Art Worlds

Silyunas Vidmantas Yu. 110
Tirso de Molina: Mannerism on the Threshold of the Baroque

Starikova Anna R. 132
Pickelhäring: A Mask and an Image (Transformation on Various National Scenes of the 17th Century)

Artamonova Maria M. 146
Elements of Rituals and Theatrical Games as Foundation of Artistic and Pedagogical Experiments of Efim V. Chestnyakov

Krivitskaya Evgeniya D. 178
Music in Natalya Nesterova’s Painting

Art of the Soviet Era

Ainutdinov Anton S. 200
The History of the *Ural-Kuzbass* Art Exhibition (1935)

Salnikova Ekaterina V. 218
The Discussion of the Work of *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) Magazine in 1958. The Sentiment of Cinema Professionals

Fine Arts

Aronova Alla A. 260
Architecture of Anna’s Period: The Birth of the Image of the Empire

Morozova Sofya S. 282
Antique Mascarons in the System of Meanings of the Russian Architecture of the 19th — Early 20th Centuries

Antipin Konstantin S. 296
The 1934–1935 Competition for the Preliminary Design for the Academy of Sciences: The Circumstances of Commissioning the Design to A.V. Shchusev

Vyrva Arina Yu. 332
Experiments with Form: Deconstruction and Neoconstructivism in the Moscow Architecture of the 1990s–2000s

Markov Alexander V., Shtayn Oksana A. 362
The Imagery of M.V. Dobuzhinsky’s Illustrations to Yu.K. Olesha’s *The Three Fat Men*

Samokhin Aleksandr V. 382
Genre Painting and Portraiture: On the Boundary Between Genres

Kukhta Maria S, Pelevina Natalia E. 412
Metaphor of Light in the Sacred Images in the Ornaments of the East and the Ancient Russian Art

Musical Culture

Kniazeva Jeanna V. 428
Jacques Handschin on Musicology. Science and Education

Vershinina Anastasia V. 452
To the Issue of N.N. Sidelnikov’s Instrumental Heritage Systematization

Kosmovskaya Marina L., Chupina Ekaterina A. 476
The Main Stages and Some Trends in the Formation of Musical Education in the Kursk Mariinsky Women’s Gymnasium

Dukov Evgeny V. 506
The Role of the Cello in the 20th-Century Rock Music

Cinema and Mass Media

Maloletkin Maksim F. 534
Problems of Information Noise in the Context of Modern Cinema

Reviews

Levitan Olga 568
Time Commented by the Theatre

Kononenko Evgenii I. 582
Korean Minimum. On Elena Khokhlova’s Book *The Main Things in the History of Korean Art*

About the Authors. Abstracts 600

Предисловие к номеру. Маска в искусстве

Одной из тем данного номера журнала стала маска в истории мировой культуры. Этой теме посвящен ряд статей, созданных искусствоведами и культурологами различной специализации.

Маска — древнейший инструмент актерской выразительности. Театр не является ее первооткрывателем: маску использовали в ритуалах задолго до появления театра. И все же, появившись в театре, маска уже не покидала его и со временем превратилась в наиболее узнаваемый символ театра. По сей день в репертуаре театров всего мира можно найти спектакли, в которых используются маски. Однако практика театра не исчерпывает всего богатства культурных смыслов маски. В изобразительном искусстве, литературе и философии Востока и Запада маска относится к числу постоянных, архетипических тем и образов — от древности до XXI века. По сути, маска превратилась в фундаментальную культурную метафору с широчайшей областью значений.

Относительно недавним поводом для встречи ученых, объединенных интересом к теме маски, послужили X Ротенберговские чтения, проведенные в Государственном институте искусствознания в декабре 2023 года. Тема этих юбилейных чтений была обозначена так: «Маска и образ. Коды культуры от античности до современности». Участники конференции обратили внимание на многообразие способов интерпретации маски в разных видах искусств, на ее принципиальную связь с театром и ритуалом и широкую распространенность в мировой культурной практике.

Мы вновь и вновь убеждаемся в том, что маска — один из базовых элементов культуры, в котором тесно сплетаются древность и современность, Восток и Запад. Недаром именно авангардное искусство XX века усилило интерес к маске; недаром именно маска является одним из наиболее выразительных символов исторических культурных эпох. И все же недавние исследования и научные форумы показывают, что при всей видимой популярности и востребованности маски в современной художественной практике в науке она изучена по-прежнему недостаточно. Надеемся поэтому, что маска станет одной из постоянных тем журнала и вызовет интерес у исследователей и читателей.

Д.В. Трубочкин,
доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором классического искусства Запада Государственного института искусствознания

Preface to the Issue. A Mask in Arts

One of the themes of this issue of the Journal is a mask in the history of the world art. The issue presents a number of articles on this subject written by art and culture scholars of different specializations.

A mask is an ancient instrument in acting. However, it was not theatre that invented it: a mask had been used in rituals long before theatre was created. And yet, having been introduced in theatre, a mask has never left it and over time has become its most recognizable symbol. In theatres of the world, masked performances continue to this day. Nevertheless, cultural aspects of a mask go far beyond theatre practice. A mask has been interpreted as an archetype symbol of Eastern and Western art, literature, and philosophy from ancient times up to the 21st century. In fact, it has developed into a fundamental cultural metaphor that possesses a wide range of meanings.

A recent occasion that brought together scholars interested in researching the subject of a mask was the X Rotenberg Readings at the State Institute for Art Studies (December 2023). The topic of the Readings was “Mask and Image. The Codes of Culture from Antiquity to Modernity”. The participants discussed a variety of interpretations of a mask in arts, its connection with theatre and ritual, and its high prevalence in the world cultural practice.

Time and again we see that a mask is one of the basic elements of culture, the element in which antiquity and modernity, the East and the West conjoin. It was the avant-garde art of the 20th century that stimulated interest in a mask; and it is a mask that serves as one of the most expressive symbols of different cultural and historical epochs. However, recent studies prove that, being popular and much-in-demand in the contemporary cultural practice, the phenomenon is understudied and requires deeper scientific investigation. Therefore, we hope that the theme of a mask will become a regular one in the Journal and will excite our readers’ interest.

Dmitry V. Trubochkin,
D.Sc. (in Art History), Professor, Head of the Department of Western Classical Art, State Institute for Art Studies

УДК 7.03
ББК 85.03(4)/85.03(8); 85пр2 52

Лукичева Красимира Любеновна
Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
ResearcherID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru
Ключевые слова: Франсиско Гойя, испанская культура, архетипические черты, потусторонний мир, бессознательное, Карл Густав Юнг, Уильям Хогарт, Генри Фюсли, Теодор Жерико

Лукичева Красимира Любеновна

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-12-65

Для цит.: Лукичева К.Л. Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты // Художественная культура. 2024. № 3. С. 12–65. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-12-65.

For cit.: Loukitcheva Krassimira L. Image and Mask in the Painting by Francisco Goya: The Ontological and Axiological Aspects. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 12–65. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-12-65. (In Russian)

Loukitcheva Krassimira L.
PhD (in Art History), Assistant Professor, Senior Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
ResearcherID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru
Keywords: Fransisco Goya, Spanish culture, archetypical characters, otherworld, unconscious, Carl Gustav Jung, William Hogarth, Henry Fuseli, Théodore Géricault

Loukitcheva Krassimira L.

Image and Mask in the Painting by Francisco Goya: The Ontological and Axiological Aspects

Аннотация. Общепризнано, что развитие живописной манеры Ф. Гойи находится в русле его великих предшественников — Эль Греко и Д. Веласкеса. Но при всей значимости экспериментальной новизны техники испанского мастера, уникальность его творчества следует искать в другом. Гойе удалось решительно отодвинуть установившиеся горизонты и границы европейского искусства, включив в его сферу темы, которые до этого лишь редко и робко там проявлялись. Предвещая экзистенциально-антропологический поворот в искусстве с последних десятилетий XIX века, эти темы были направлены на экстериоризацию, невиданной глубины и масштаба, внутреннего мира человека. Гойя систематически изучает человеческую психику в экстремальных ситуациях экзистенции, когда сознание и подсознание причудливым образом переплетаются. Специфической чертой этого ракурса является интерес не к индивиду и индивидуальности, но к коллективному сознанию и коллективному бессознательному, как это позже обосновал К.Г. Юнг. Подлинная цель мастера — пробиться туда, где покоится архетипическая составляющая психики, мышления, поведения.

В этом плане семантически значимыми становятся образы умалишенных и заключенных, атмосфера сумасшедших домов и тюрем, мир человеческого воображения, породившего иррациональную сферу. Истину о человеке Гойя ищет, всматриваясь в него, когда тот переживает крайние, пороговые состояния. Часто художник приближается к визуализации всего этого с помощью театрального начала — через маски, ролевые воплощения и игры. Его интересует та жесткая инверсия, когда человек, брошенный в нечеловеческие условия, теряет способность оставаться разумным существом и превращается в жуткую человеческую маску. Основные характеристики подхода художника исследуются в сравнении со схожими по тематике произведениями У. Хогарта, Г. Фюсли, Т. Жерико.

Abstract. It is widely recognized that F. Goya's development of a picturesque manner is in the vein of his great predecessors — El Greco and D. Velázquez. However, with all the importance of the experimental novelty of this Spanish master's technique, the uniqueness of his creativity should be sought elsewhere. Goya managed to decidedly push the established boundaries of the European art expanding its range with the themes and problems that had previously been rarely and poorly represented. Anticipating an existential and anthropological shift that was evident back in the last decades of the 19th century and being almost a century ahead of it, those themes, plots, and problems were aimed at exteriorizing the inner world of man on the scale that appears to have never existed before. Goya systematically examines the human psyche in extreme existential situations when the conscious and the subconscious intertwine in a whimsical way. The specific feature of this perspective is an interest not in the individual and individuality but in the collective consciousness and the collective unconsciousness, as C. Jung would later justify it. The master's true goal is to break through to where the archetypal components of the psyche, thinking, and behaviour rest.

In this sense, the images of the mentally disturbed and the imprisoned become semantically significant, the atmosphere of madhouses and prisons, the world of human imagination that engendered the sphere of the irrational. Goya seeks the truth about man scrutinizing him in extreme situations and critical states. The artist often approaches the visualization of all this through a theatrical element — through masks, role-playing, and games. He is interested in that harsh inversion where a person, put into inhuman, unbearable conditions, can no longer to remain rational and turns into a dreadful, meaningless human mask. The main characteristics of the artist's approach are explored in comparison with thematically similar works by William Hogarth, Henry Fuseli, and Théodore Géricault.

Введение

История изучения творчества Франсиско Гойи начинается вскоре после его смерти в Бордо в 1828 году. Уже в 30–40-е годы XIX века французские[(1)] [Schwander, 2021, p. 30–33] и английские авторы [Glendinning, 1964, p. 4–14][(2)] знакомят европейскую публику с живописью и графикой художника. Споры вокруг его творческого наследия начинаются практически сразу, но в разных европейских странах оценка и внимание к Гойе имеют разные измерения. В Англии живопись и графика Гойи привлекают внимание в первую очередь знатоков и коллекционеров (У. Стирлинг, Р. Форд) [Macartney, 2007, p. 425–444], а посетивший Испанию художник Д. Уилки[(3)] больше интересуется Б.Э. Мурильо [Glendenning, 1989, p. 121]. И если для многих новаторски настроенных художников в первую очередь имеет значение бескомпромиссность технического эксперимента, проявленная во многих его произведениях, то научная рефлексия по поводу Гойи часто в это время содержит сугубо негативные коннотации. К началу XX столетия они находят отражение в одном из первых систематических трудов о генезисе и истории современного искусства, созданном Ю. Мейер-Грефе (1867–1935). Он пишет: «Гойя — прототип человека без правил, фанатик беспорядка. <…> Отменяя все предыдущие нормы, уличный хулиган вдруг получает доступ ко дворцу… и использует все прекрасное в своих сугубо индивидуальных целях. <…> Даже отвращение к системе не носит у него систематического характера. <…> Когда на него находит настроение, он становится второстепенным мастером самого спокойного и ремесленного толка, создающим безобидные, банальные картоны для гобеленов, приятные портреты в английской манере или фрески а-ля Тьеполо. <…> Он является истинным отражением хаотического состояния мира при переходе от старой эпохи к новой» [Meier-Graefe, 1920, S. 94–95][(4)]. Таким образом, немецкий искусствовед и художественный критик интересен здесь не только как историк и теоретик современного искусства (XIX — начала XX веков) и пропагандист импрессионизма, а впоследствии и экспрессионизма. В данном контексте важно его глубокое внимание к испанскому художественному наследию и то, что он обосновывает одну из актуальных на то время точек зрения на творчество Гойи, рассматривая его уже как часть триады Эль Греко — Веласкес — Гойя. Считая Д. Веласкеса далеким предшественником импрессионизма, а Эль Греко — предвосхитившим экспрессионизм, и рассуждая в контексте предпосылок, способствовавших рождению современного искусства, критик говорит о Гойе как о второстепенном и заурядном мастере. Оценивая развитие французской живописи от Э. Делакруа до постимпрессионизма как величайшее достижение искусства, он полностью игнорирует факт глубокого влияния творчества Гойи, как уже было указано, хорошо известного в XIX веке во Франции, на ряд французских мастеров и направлений (достаточно вспомнить имена того же Делакруа и Э. Мане).

С современной точки зрения очевидно, что развитие живописной манеры Гойи действительно находится в русле двух его великих предшественников. Что же касается французской живописи, то ей понадобились три поколения и почти столетие, чтобы пройти тот путь обновления живописной техники, который испанский мастер совершил в пределах своей жизни.

Но при всей значимости экспериментальной новизны техники Гойи представляется, что уникальность его творчества следует искать в другом[(5)]. Гойя — один из немногих мастеров, которому удалось столь решительно отодвинуть установившиеся горизонты и границы европейского искусства, включив в его сферу темы и проблемы, которые

(1) Во Франции к творчеству Гойи обращаются романтики творческого круга — художники и литераторы, такие как Э. Делакруа и Т. Готье, которые сразу дают высокую оценку его художественной манере.

(2) Н. Гленденнинг указывает, что в первой половине XIX века произведения Гойи в Англии стоят достаточно дешево, до 1896 года их нет в Национальной галерее, а до середины века в Британском музее нет ни одного офорта или рисунка мастера. Во французских собраниях Гойя появляется достаточно широко уже в конце 30-х годов [Glendenning, 1964, p. 4].

(3) Дэвид Уилки (1785–1841) — английский художник шотландского происхождения, очень популярный своими жанровыми и историческими картинами, пребывавший на должности главного королевского художника (Principal Painter in Ordinary).

(4) Впервые трехтомник Мейер-Грефе, посвященный генезису и развитию современного искусства, в котором он делает это высказывание о Гойе, выходит в Штутгарте в 1904 году.

(5) В книге Э. Каскарди Francisco de Goya and the Art of Critique намечены, на наш взгляд, важные перспективы изучения творчества Гойи в контексте философских концепций И. Канта и М. Хайдеггера, а также специфических типологических черт феномена репрезентации у художника [Cascardi, 2022]. См. особенно главу The Limits of Representation [Cascardi, 2022, p. 137–186].

до этого лишь редко и робко там проявлялись. Предвещая (и опережая почти на столетие) экзистенциально-антропологический поворот, очевидный с последних десятилетий XIX века, эти темы, сюжеты, проблемы направлены на экстериоризацию внутреннего мира человека, причем такой глубины и масштаба, которого до него, кажется, и не было. В живописи, как и в графике, Гойя предпринимает систематическое изучение человеческой психики в самых экстремальных ситуациях экзистенции, когда сознание и подсознание причудливым образом переплетаются и в этом едином клубке подсознание подавляет рациональное мышление. Последующее развитие европейской культуры свидетельствует о значении этого ракурса в чрезвычайно широком диапазоне — от философии, психологии, психиатрии до самых разнообразных проявлений в художественной практике.

Онтологический и аксиологический статус открытого Гойей измерения

Но имеет место одна сущностно важная для понимания этого пути художника черта. Она заключается в том, что его пристальный взгляд обращен не на индивида и индивидуальность, не на уникальное, специфическое, единичное. Его интересует коллективное сознание и коллективное бессознательное, типичное и характерное в них. Он выискивает это, обращаясь к своей современности и современникам, к недалекому прошлому, и этот ракурс сохраняется даже в тех случаях, когда Гойя включает в свои наблюдения и элементы социальной критики. Это необходимо подчеркнуть, поскольку в литературе, посвященной анализу его творчества, практически всегда выводится на передний план сатирическая направленность подобных произведений и именно к ней сводятся мотивы целеполагания и смыслообразования у художника. Однако его подлинная цель лежит в другой плоскости: Гойя стремится пробиться вглубь внешних, доступных восприятию слоев, туда, где покоится архетипическая составляющая психики, мышления, поведения. Пробиться к тому изначальному пласту, который рождает не осознание и понимание, но (смутное и стихийное) ощущение единства живого и неживого, высшего и низшего, реального и иррационального, человеческого и нечеловеческого, прошлого и будущего, и в этом единстве человеческая сущность вплетена как его неразрывная частица, во всем этом растворенная.

В этом смысле Гойе повезло, что он родился в Испании. Будучи в глазах остальных европейских стран отсталой и провинциальной, она как нигде и никто в Западной Европе на рубеже XVIII–XIX столетий сохранила ощутимыми архетипическое начало и архетипические черты в разных срезах своей культуры — от народной до аристократической, от массовой до создаваемой элитарными профессионалами. Формами выражения архетипических составляющих были верования и ритуалы, причудливыми способами соединяющие христианские и языческие элементы. Образы, населяющие этот непроявленный в сознании мир, события и процессы, наполняющие его бытование, находили отражение, с одной стороны, в квазимифологических преданиях, сказках, но с другой — в авторских произведениях прозы, поэзии, драматургии, даже если они были предназначены выразить критическую или сатирическую оценку. Встречаются они, конечно, и в изобразительном искусстве Испании, но именно в творчестве Гойи художественная сила их воплощения достигает апогея.

Здесь очень важно подчеркнуть, что рассказ, поведанный Гойей, о глубинных, неосознаваемых элементах природы и сущности человеческих существ предвосхищает, конечно, взгляды К.Г. Юнга, а не З. Фрейда. Нам представляется, что определение стратификации и характеристика уровней бессознательного, которые делает Юнг в полемике с Фрейдом, удивительно адекватно описывают онтологический статус той реальности, сконструированной человеческой психикой, куда бескомпромиссно прорывается Гойя. В работе «Архетипы коллективного бессознательного»[6] создатель аналитической психологии пишет:

> Изначально предполагалось, что содержание бессознательного включает лишь вытесненные или забытые элементы. Даже у Фрейда, который рассматривает бессознательное — по крайней мере метафорически — в качестве действующего субъекта, оно, по сути, остается не чем иным, как скоплением забытых и вытесненных содержаний, что и обусловливает его функциональную значимость. С этой точки зрения бессознательное носит исключительно личный характер, хотя даже Фрейд признавал наличие в нем архаических и мифологических мыслеформ.

(6) Впервые опубликована в 1934 году, более чем на столетие позже кончины испанского мастера.

> Более или менее поверхностный слой бессознательного, несомненно, является личным. Я называю его личным бессознательным [курсив здесь и далее К.Г. Юнга. — К.Л.]. Однако личное бессознательное покоится на другом, более глубинном слое, который формируется отнюдь не из личного опыта. Этот врожденный глубинный слой я называю коллективным бессознательным. Я выбрал термин «коллективный», ибо эта часть бессознательного имеет не индивидуальную, а всеобщую природу… Другими словами, коллективное бессознательное одинаково у всех людей, образуя тем самым универсальный психический субстрат сверхличной природы, который присутствует в каждом из нас. <…>
> <…> Содержание личного бессознательного главным образом составляют так называемые эмоционально окрашенные комплексы, образующие личную и интимную сторону психической жизни. Содержание коллективного бессознательного, напротив, представлено так называемыми архетипами [Юнг, 2019, с. 7–8][(7)].

Фюсли и Гойя: новаторство vs традиции?

Для того чтобы более выпукло проступила новизна, как в смысловом, так и в чисто живописном плане, траекторий, которые Гойя намечает для исследования в своем творчестве архетипических черт сознания и психики, обратимся к его достаточно рано выполненному произведению «Св. Франсиско де Борха совершает причастие над умирающим грешником» (1787–1788)[(8)]. Эту картину для капеллы, посвященной святому в соборе Валенсии, Гойе заказывает герцогиня Осуна, поскольку Франсиско де Борха[(9)] был ее дальним предком.

(7) Вопрос о применении концепции архетипа у Юнга для исследования произведений искусства имеет большую историографию, а в интересующем нас аспекте дискутировался в том числе в рамках иконологического метода. В частности, Я. Бялостоцкий в главе «Рамочные темы и архетипические образы» (в книге «Стиль и иконография. Исследования по истории искусства», впервые опубликована в 1966 году) решительно подвергает сомнению возможность адекватного применения теории архетипов, в том числе относительно творчества Гойи [Białostocki, 1981, S. 150–157]. Более аргументированное рассмотрение этой проблемы еще предстоит; здесь отметим, что Бялостоцкий, касаясь лишь в общем Гойи, выступает против превращения архетипов именно во всеобщий объяснительный принцип генезиса и эволюции «вечных тем» в искусстве. М. Торопыгина намечает интересный ракурс анализа его взглядов [Торопыгина, 2015, с. 320–322]. Тем не менее представляется, что применительно к Гойе именно теория архетипа позволяет объяснить новый процесс онтологизации психической реальности.

(8) Гойя Ф. Св. Франсиско де Борха совершает причастие над умирающим грешником. 1787–1788. Холст, масло. 350 × 300 см. Кафедральный собор, Валенсия.

(9) Франсиско де Борха (1510–1572) — представитель испанской ветви итальянского рода Борджиа, сподвижник Игнатия Лойолы, Третий генерал Ордена иезуитов. Канонизирован 20 июня 1670 года.

Гойя не сразу нашел собственный путь и свои оригинальные художественные и смысловые приемы. В строго иконографическом плане произведение Гойи принадлежит к сложившейся еще в Средние века традиции изображения так называемого «незамедлительного суда», который, в отличии от Страшного суда, совершается над душой в момент смерти человека. Душу грешника, согласно богословским текстам, забирают демоны ада, присутствующие рядом с умирающим. Сравнение сцены смерти богача с романского рельефа XII века, изображающего евангельскую притчу о богаче и бедном Лазаре (церковь Сен-Пьер в Муассаке, Франция), и картины Гойи демонстрирует это сходство с иконографической точки зрения: в обоих случаях в центре композиции находится смертное ложе грешника, у головы которого толпятся жуткие обитатели потустороннего мира.

Жизнеописание святого Франсиско де Борхи рассказывает, как он давал последнее причастие нераскаявшемуся грешнику. Во время молитвы из распятия в его руке брызнула кровь. Видя неверие умирающего, он положил руку в кровоточащую рану на груди Христа, а потом взмахнул ею в сторону грешника и сказал: «Поскольку ты презираешь эту кровь, пролитую ради твоего спасения, пусть она послужит твоему вечному несчастью». Тогда этот жалкий человек с ужасным, богохульным криком, направленным на Христа, отдал свою душу, содрогаясь от ужасного стона, и был передан служителям огня и страха[(10)].

По сути, Гойя иллюстрирует одну из сцен в жизнеописании святого, уже достаточно красочно описанную в агиографическом рассказе. В композиционном и, в определенном аспекте, в иконографическом плане очевидно сходство с картиной Г. Фюсли «Ночной кошмар» (1781, Художественный институт, Детройт), но, конечно, оно появляется совсем не в результате знакомства с произведением английского мастера. Оба произведения в той или иной степени восходят к упомянутой выше иконографической традиции, в рамках которой сложилось достаточно устойчивое композиционное ядро, предписывающее, как следует изображать явившихся человеку обитателей ада и потустороннего мира.

(10) Жизнеописание Ф. де Борхи, сделанное в 1717 году кардиналом Альваро Сиенфуего (Alvaro Cienfuego), цит. по: [Schulz, 1998, p. 667–668].

Между этими произведениями есть, однако, два принципиальных отличия, одно из которых потом исчезнет: дело не только в том, что картина Гойи восходит к конкретному вербальному источнику, тогда как у Фюсли ничего подобного нет. Проблема в том, какую реальность визуализирует художник. Если произведение Гойи находится в пределах вполне регламентированного для европейской традиции религиозного культурного кода и репрезентирует вполне освященную письменной и устной традицией реальность, то Фюсли вступает, так сказать, на неизведанную территорию снов и сновидений, той реальности, которую по неведомым законам складывает из обрывков подсознание. Впервые последовательно интересоваться этой реальностью на философском и художественном уровне начнут романтики, и Фюсли, безусловно, находится у истоков этого интереса. А Гойю уже очень скоро и до конца жизни будет привлекать к себе ирреальное, иррациональное начало, однако он никогда не станет замыкать его в пределах снов и сновидений.

Второе отличие касается индивидуального стиля обоих мастеров. И в оригинальной композиции 1781 года, и в написанном в более свободной манере варианте 1791 года Фюсли все равно остается в пределах академической системы живописи с ее гладким, ровным, исключающим пастозность красочным слоем и рациональной логикой распространения света внутри живописного пространства. Совершенно другая техника свойственна Гойе. Отметим ее черты на примере созданного им подготовительного этюда[11] к картине: контрастность цвета, совмещенная с дисгармоничными акцентами (соединение красного и зеленого); обострение противопоставления света и тьмы, в том числе за счет пастозно положенных ярких пятен белил; применение цветных теней и, прежде всего, перенасыщенность красными тенями; экспрессивная деформация образов; и, наконец, открытый корпусный мазок. Важнейшим приемом, который сохраняется и в картине из собора, является ввод дополнительного, однако не видимого зрителем, источника света, противостоящего контражурному свету из круглого окна на заднем плане. Этот второй, принципиальный для смысловой и композиционной драматургии картины источник света находится,

(11) Гойя Ф. Св. Франсиско де Борха совершает причастие над умирающим грешником. Этюд. 1787–1788. Холст, масло. 38 × 29,3 см. Частная коллекция.

условно, как раз на том месте, где и должен располагаться зритель, и акцентирует для него самые значимые фрагменты. Это делает работу со светом не только семантически нагруженной, но и легко читаемой и понимаемой.

Конечно, имеет значение тот факт, что это этюд, но и в законченном произведении данные качества в значительной степени сохраняются. А еще важнее то обстоятельство, что в сторону именно таких характеристик будут дальше развиваться живописный стиль и техника Гойи, и они в полной мере перейдут в его законченные произведения.

Аспекты визуализации архетипической психической реальности у Гойи: ведьмы, ведьмаки, их противоборство с человеком

Архетипическое измерение творчества великого мастера особо отчетливо проявилось в серии картин, посвященных теме ведьм, одинаково популярной в эпоху Гойи как в низших слоях испанского общества, так и в среде испанской аристократии, где интерес к ней оставался устойчивым и в XVII, и в XVIII веках. Разнообразные персонажи, принадлежащие к темной потусторонней сфере, присутствовали и в народной массовой культуре, и в литературных произведениях знаменитых писателей. Серия «Ведьмы» выполнена художником в 1798 году для его покровителей и заказчиков — герцогов Осуна и украшала их загородный дом. Типологически картины относятся к так называемой «кабинетной живописи»[12]. Известно, что серия

(12) «Кабинетная живопись» распространяется с XV века в Италии, а в XVI столетии — уже и в остальных западноевропейских странах. Небольшого формата «кабинетные картины» выполняются по заказу собирателей и любителей искусства для коллекций или украшения дома. Часто художники создают их по своей инициативе, для продажи частным лицам. Сюжеты выбирают заказчики или сами мастера, они относятся к широкому диапазону: на мифологические и религиозные темы, портреты или пейзажи; с конца XVI века, особенно в Нидерландах, все больше становится популярным изображение жанровых сцен. Таким образом, «кабинетная живопись» четко вписана в определенный сегмент художественного рынка и выполняет определенные социальные функции, далекие от официальных заказов. В этих картинах художники чувствуют больше творческой свободы, как в трактовке сюжета, так и в технических аспектах, поскольку ослаблены регламентирующие нормы и правила. «Кабинетная живопись» — результат развития новых форм социальной жизни искусства и отражение взглядов и вкусов тех срезов социума, к которым относятся заказчики (аристократия, крупная буржуазия, бюргерство).

состояла из 6 полотен, но в 1898 году была продана на аукционе и разрознена, при этом местонахождение двух из них сейчас неизвестно[13]. Картины были написаны в основном по мотивам пьес испанских драматургов, в том числе Антонио де Саморы (1665–1727): герцоги Осуна были большими поклонниками его творчества и в своем загородном доме ставили его пьесы. Герцогиня, любительница театра, и сама часто выходила на сцену, несмотря на свою принадлежность к самому знатному слою испанского общества.

Именно к серии изображений ведьм и ведьмаков в первую очередь и применялись те стереотипные суждения, которые упоминались выше. В своей обширной, детально освещающей творчество и жизненный путь Гойи монографии Дж. Томлинсон утверждает, что художник в этой серии сатирически демонстрирует и осуждает предрассудки, опасения, страхи перед потусторонними силами, враждебными человеку, приносящими ему смерть, а также уверенность многих в том, что они окружают и преследуют своих жертв везде и всегда. Такая позиция, с точки зрения автора, полностью согласуется со взглядами герцогов Осуна и самого Гойи, сформировавшимися под влиянием идей Просвещения [Tomlinson, 2020, p. 166].

Бесспорно, Гойя и его заказчики действительно принадлежали к той части испанского общества, мировоззрение которой формировалось просветительскими идеалами и составляло антитезу такому стихийному мракобесию. Документально известно, что Гойя находился в дружеских отношениях со многими влиятельными испанскими просветителями. Более того, в пьесах Антонио де Саморы и Хосе де Каньисареса, по которым создана часть этих картин Гойи, на самом деле звучат сатирические ноты и осуждение в адрес тех, кто подвержен этим суевериям. Однако картины Гойи не могут быть сведены исключительно к таким коннотациям, они написаны отнюдь не только для того, чтобы утвердить критические оценки, столкнув визуально зрителя с комическим обликом и поведением жертв суеверий. Гойя создает эти произведения вовсе не как критик и сатирик, противопоставивший себя тому, что противоречит просвещенному, рационально воспринимающему действительность разуму. Его задача — не продемонстрировать превосходство этого разума, вооруженного подлинным пониманием реальности, над заблудшим в потемках суеверий сознанием, показывая его в гротесковом образе. Он занимает позицию даже не просто заинтересованного наблюдателя, а исследователя, стремящегося проникнуть в стихийные представления такого человека, увидеть и понять мир, сотворенный сознанием и подсознанием, которыми овладевают предрассудки и страхи перед потусторонними враждебными силами. Гойя изучает этот мир шаг за шагом, понимая, что для его героев только он и является реальным и действительным, объективной данностью. И художник видит и показывает его именно как объективированную реальность, в которой живут персонажи. Его мастерство в том, что ему удалось выявить субстрат психической данности, сотканной сознанием и подсознанием, и ценой (квази)гипостазирования создать ему визуальный эквивалент необычайно выразительной мощи, куда Гойя погружает теперь уже своего зрителя — заставляет его очутиться в том, что стало реальностью для тех несчастных, кого он изобразил на полотнах.

Вербальные источники, на которые опирается мастер, дают ему конкретные примеры проявлений предрассудков, но далее он подчиняет их своим правилам визуальной объективации, позволяющей зрителю стать визави с этой реальностью. Художественная стратегия Гойи включает в себя важные элементы:

- Во всех картинах действие происходит на земле — в основном в пейзаже, на одной из них — в комнате. Пространственные координаты верха и низа отчетливо выражены, развитие пространства ведется художником с единой точки зрения, следуя рациональной логике восприятия. Само пространство охарактеризовано обобщенно, без детализации. Этот визуальный алгоритм применен во всех четырех полотнах и везде соединяется с одной и той же временно́й координатой — действие всегда происходит ночью. Художник вырабатывает *единый* хронотоп, в котором люди и потусторонние существа нерас-

(13) Одна из утерянных — «Кухня ведьм» по «Новелле о беседе собак» М. де Сервантеса, на второй была изображена сцена «Дон Жуан и рыцарь-командор» по пьесе «Каменный гость» Антонио де Саморы. Сохранились: «Шабаш ведьм», холст, масло, 43 × 30, Музей Лазаро Галдиано, Мадрид; «Полет ведьм», холст, масло, 43,5 × 30,5 см, Национальный музей Прадо, Мадрид; Сцена из II акта пьесы «Заколдованный силой» Антонио де Саморы «Лампа дьявола», холст, масло, 42,5 × 30,8 см, Национальная галерея, Лондон; «Заклинание», холст, масло, 43 × 30 см, Музей Лазаро Галдиано, Мадрид [см.: Tomlinson, 2020, p. 165–166].

торжимо связаны: люди обречены стать жертвой потусторонних существ, находящихся рядом с ними, в их обычном земном измерении.

- Главной художественно-эстетической категорией становится безобразное — под его знаком Гойя придает ведьмам и ведьмакам уродливые, предельно отталкивающие черты, доходя в этом почти до границы натурализма[14]. Перейти этот порог не позволяет широкая и легкая живописная манера, предъявляющая свои собственные имманентные качества каждый раз, когда зритель готов поверить в подмену виртуального образа реальным. Пластика тел моделирована объемно и весомо, порой со скульптурной убедительностью.
- Пространственная глубина, объемно-пластические характеристики переданы исключительно цветом, лишенным даже намека на плоскостность — тональными и цветовыми переходами от теплого к холодному, от затененного к просветленному. Светотень активно участвует в создании пространственной иллюзии. Во время реставрации картины «Заклинание» было обнаружено, что Гойя сначала покрыл весь холст поверх грунта черной краской и по этой основе наносил цвета, двигаясь от темных к светлым. Этот прием несет в себе метафорический заряд, который визуализирует противоборство света и тьмы, художественную и символическую доминанту мрака.
- Позы, движения, ракурсы, фиксация тел в пространстве при этом поражают своей естественностью и убедительностью. Ряд элементов приобретают подчеркнуто смысловую весомость, перейдя в статус иконографических черт, встречающихся на всех полотнах серии и в других произведениях схожего содержания. Это могут быть атрибуты типа остроконечных головных уборов, которые применялись и в инквизиции для осужденных, и в шествиях флагеллантов, или устойчиво повторяющиеся персонажи и образы, перешедшие из вербальной сферы в живописную (например, сатана в образе черного козла, скелеты младенцев и т.д.).
- Гойя безошибочно выбирает наиболее остро воздействующие на зрителя моменты колдовских ритуалов, обладающих мощным зарядом «отрицательной выразительности». (В сцене из II акта пьесы «Заколдованный силой» Антонио де Саморы «Лампа дьявола» монах, поверивший, что умрет, когда кончится масло в лампе в руках дьявола (он показан в образе козла), пытается долить в нее масло. Его охваченный ужасом образ выступает на фоне танцующих на заднем плане ослов — также персонажей пьесы.)

(14) О «смерти красоты» и смысловой и функциональной роли категории безобразного в философско-эстетическом плане у Гойи см.: [Allan, 2016, p. 968–980].

Другой аспект психического — маска актера и экзистенциальная маска

В выбранном ракурсе предпринятого Гойей анализа психической реальности, сотканной архетипическими чертами, важны образы умалишенных и заключенных, его видение атмосферы сумасшедших домов и тюрем. Это мир больного или находящегося в предельном истощающем напряжении человеческого разума и воображения, продуцирующего ирреальную, иррациональную сферу. И здесь вновь следует вернуться к уже отмеченной проблеме, поскольку все это, так же как и серия «Ведьмы», разрушает гуманистический идеал о разумном, естественном человеке, бытие которого пребывает в гармонии с окружающим миром, — тот идеал, который сконструировала эпоха Просвещения. Впечатление парадоксальности, которое производит обращение Гойи, чье мировоззрение впитало гуманистические идеи, ко всему этому — очень поверхностно. Образы, созданные мастером, не находятся за пределами гуманистического идеала, не высвечивают в свете сатиры то, что ему не соответствует. Они размыкают плоское, одномерное представление о человеке, замкнутое в пределах рациональной нормативности, и сопровождающее его понимание роли регулятивных функций воли и разума в его поведении, в проявлении его глубинной сущности. Истину о человеке Гойя ищет, всматриваясь в него, когда тот находится в экстремальных ситуациях, переживает крайние, пороговые состояния. Часто художник приближается к визуализации всего этого с помощью театрального начала — через ролевые воплощения и игры, через маски. Но также часто имеет место жесткая инверсия, когда человек, брошенный в нечеловеческие, невыносимые условия, полностью теряет способность оставаться разумным существом и превращается в жуткую, лишенную всякого смысла человеческую маску.

Варианты этих переходов прослеживаются в самой ранней созданной Гойей серии «кабинетных картин», относящейся к 1793–1794 годам. Она начата художником в Кадисе и закончена в Мадриде после выздоровления от неизвестной болезни, вокруг которой до сих пор ведутся споры и рождаются всевозможные спекуляции[15], но после которой он стремительно начал терять слух. Обращает на себя внимание техника исполнения картин, начиная с использованных материалов. Гойя пишет маслом по жести, покрытой оловом. Художник покрывает эти небольшого размера пластины еще красновато-кирпичным фоном и розовым грунтом. Эта необычная основа, обладающая практически абсолютной жесткостью по сравнению с натянутым на подрамнике холстом, давала возможность в выбранном небольшом формате произведений добиваться точности и деликатности в проработке деталей мелкими кистями. Цветной, с переходом тона по теплоте, грунт открывал широкие перспективы для колористических экспериментов.

Серия распадается по сюжетам картин на две части: шесть из них изображают сцены корриды, на остальных шести представлены самые разные эпизоды. В картине «Странствующие комедианты» (1793–1794, Национальный музей Прадо, Мадрид) зритель видит сцену из итальянской комедии дель арте — любовный треугольник между Пьеро, Коломбиной и Панталоне. Слева от группы, жонглируя тремя стаканами, к зрителям обращается Арлекин. В картине много аллюзий — действие Арлекина намекает на хрупкость и эфемерность любовных отношений, надпись на бумаге в левом углу, которая читается как «аллегория Менандра», — на сатирически-назидательный смысл пьес древнегреческого автора. Еще современники Гойи предполагали, что здесь содержится завуалированный намек на широко обсуждаемый в это время в обществе любовный треугольник в королевской семье (король Карл IV, королева Мария-Луиза и фаворит королевы Мануэль Годой).

Сама сцена с точки зрения характеристики героев решена в традиционном для изображения персонажей комедии масок ключе. Однако весьма нетривиален образ танцующего с бутылкой и стаканом в руках карлика. Его облик заметно напоминает черты Себастьяна де Морра, королевского шута, с его портрета кисти Веласкеса, созданного в 1644 году. Известно, что в 1778 году Гойя сделал офорт по этой картине Веласкеса. Возможно, этот образ, восходящий к герою Веласкеса, появляется здесь совсем не случайно — то обстоятельство, что Себастьян де Морра — королевский шут, живший в XVII веке, своеобразно подтверждает и усиливает аллюзию на королевскую семью.

При всех своих выдающихся живописных качествах «Странствующие комедианты», как уже было отмечено, демонстрируют вполне классическое для подобного жанра обращение со сюжетом. Представлены типичные для комедии дель арте образы, введен часто встречающийся в картинах по мотивам популярных пьес аллегорический подтекст, который переводит изображение на злободневную тему, актуализируя повествование и интригуя публику. Но в эту первую серию «кабинетных картин» включены произведения, как представляется, совершенно новаторские по своей смысловой концепции, «выпадающие» из традиционных, общепринятых до этого трактовок того или иного сюжета. С точки зрения многих исследователей наследия мастера, эта серия становится поворотным этапом в его искусстве. Об этом пишет Артур Данто в своем обзоре трех вышедших почти одновременно монографий, посвященных Гойе[16]. (Обзор помещен в Artforum International, где Данто был одним из редакторов.) Вот как выдающийся американский философ искусства характеризует перелом, очевидный в этой первой серии кабинетных картин: «Переход, образно говоря, от мира, в котором нет теней, к миру, в котором нет света, не является нормальной стилистической эволюцией. Он требует биографических объяснений» [Danto, 2004, p. 49]. Данто, как и авторы рассмотренных им монографий, полагает, что во многом именно внешние факторы биографического плана послужили причиной смены «оптики» восприятия мира Гойей, его обращения к совершенно другому срезу жизненных проявлений[17].

(15) В 2019 году врачи-специалисты в очередной раз подробно изучали сохранившуюся о болезни Гойи и ее причинах документацию и пришли к выводу, что подтвержденных достоверных сведений явно недостаточно, чтобы дать уверенные, однозначные ответы на возникающие вопросы. И поскольку вряд ли найдутся новые бесспорные документы об этом, вопросы, связанные с его болезнью, так и останутся непроясненными [Tomlinson, 2020, p. 124].

(16) Данто пишет рецензию на книги E. Connell, R. Hughes и W. Hofmann.

(17) Предположительно, серия «кабинетных картин» 1793–1794 годов состоит из 12 картин. И если 6 из них изображают корриду и другие сцены с быками, то в остальных художник обращается к ситуациям, вызванным природными катаклизмами или экстремальными

Обоснование того, что именно в биографии художника следует искать стимулы к подобному повороту, кажется, дают и его собственные слова, поскольку он говорит, что создал двенадцать картин, «чтобы занять мое воображение, измученное моими страданиями» [цит. по: Danto, 2004, p. 49]. Бесспорно, ретроспективный биографический подход оправдан и логичен, и в первую очередь, когда речь идет о, в том числе вызванной событиями личной жизни, последовательной интроспекции, которая с этого времени становится для мастера одним из основных средств погружения в психическую реальность. Но, конечно, выход на новый уровень смыслообразования не ограничен рамками осознания и визуализации лишь собственных психических состояний. В этом — начало поиска экстериоризации в визуальных образах внутреннего мира человека, в котором, как было отмечено выше, и следует искать уникальность творческого пути Гойи.

К картинам, отразившим этот новый этап, прежде всего относится «Двор сумасшедшего дома» (1793–1794, Музей Мидоуза, Даллас), самое раннее произведение Гойи на подобную тему, положившее начало множеству графических листов и картин, посвященных образам умалишенных и атмосфере сумасшедшего дома. Изображен двор сумасшедшего дома в Сарагосе. Гойя пишет своему другу Б. де Ириарте, что создал эту картину по непосредственным впечатлениям, полученным при своем посещении этого места. Сама по себе, конечно, тема не нова. И до Гойи художники обращались к подобным мотивам — можно вспомнить, например, интерес У. Хогарта к ним[18]. Но у Хогарта эта тема появляется как дополнительная, сопровождающая основную, — сумасшедший дом возникает в назидательном контексте, как закономерный итог распутного образа жизни, и тем самым еще больше усиливает общее назидательное звучание основной темы, не получая при этом самостоятельного значения. Кроме того, слишком дробная, слишком детализированная изобразительная манера акцентирует внимание зрителя на нарративе, заставляет его отслеживать занятные подробности, в которых растворяется и уходит единство образного строя и целостность атмосферы. Этот ракурс, сконцентрированный на дидактическом повествовании, а вместе с тем и на развлекательности, выбранный Хогартом, совершенно не случаен. В гравюре, наряду с умалишенными, зритель видит героев, которые находятся в его же, зрительской позиции, они с интересом смотрят на больных, содержащихся там. Напомним, что в эпоху Хогарта в Лондоне существовал обычай, продержавшийся довольно долго: ходить в самый известный в Англии сумасшедший дом, Бедлам, как в театр, и смотреть на пациентов, на их действия из любопытства, чтобы повеселиться и развлечься[19].

Подход Гойи другой. Его авторская позиция исключает ввод внутреннего любопытствующего наблюдателя. Запечатлевшее реальные воспоминания от посещения подобного места произведение «Двор сумасшедшего дома» поднимается на уровень обобщения во многом благодаря чисто живописным выразительным средствам — прежде всего, колориту и светотеневой драматургии. Контрасты между светом и тенью, возросшая экспрессия черного цвета, проступающего устрашающими сгустками из единой серо-зеленоватой гаммы, выстраивают символико-семантическую структуру картины. Позы и общий абрис группы из двух обнаженных, схватившихся в борьбе мужчин, неожиданно кажутся подсмотренными на каком-нибудь классическом античном рельефе. Но ощущение классической образцовости совершенно снимается присутствием надзирателя в черном, который избивает их бичом. Художник выбирает достаточно удаленную точку зрения и словно балансирует на грани утраты логики в построении пространства и визуальной «внятности» в характеристике образов. Некоторые из сумасшедших представлены «в роли» того или иного социального типа.

Этот прием, когда больные почти неистово играют свои роли, как и применение живописных элементов все возрастающей экспрессивной силы, можно увидеть в более поздней картине «Сумасшедший дом» (1810–1816, Королевская академия изящных искусств

человеческими действиями — пожары, кораблекрушения, изображения тюрем и сумасшедших домов, даже сцены каннибализма.

(18) См., например, лист VIII из серии гравюр «Карьера мота» (1735) «В Вифлеемском госпитале (Бедламе)», где У. Хогарт тоже представляет сумасшедших в разных маниакальных образах.

(19) Этот обычай завела сама больница для умалишенных как источник дополнительного дохода для содержания и лечения больных.

Сан-Фернандо, Мадрид). Больной, одолеваемый манией и воспринимающий себя в том или ином образе, — конечно, парадоксальное явление. С одной стороны, разум отключен, все условные нормы, заставляющие придерживаться общепринятых и общепонятных правил поведения, сняты. Проступает первичный, не обработанный цивилизационным регламентом субстрат человеческого существа. С другой стороны — безумец надевает маску и примеряет на себя некую социальную роль. И в странном искаженном свете, который проливает на нее больной разум, высвечивается истинная природа и самой этой социальной роли тоже. Трудно судить, насколько целенаправленно, с целью достичь уровня социального обобщения, это сделано, но художник составил для показа набор именно из значимых, актуальных социальных ролей. На полотне, словно на своеобразной сцене, перед зрителем предстают и совершают типичные для роли действия: «Папа римский» с «тиарой» на голове, с игральной картой вместо креста на груди, «благословляет» правой рукой; позади него — фигура «императора», одетого в «тунику», со «скипетром» в руке; рядом — обнаженный мужчина в треуголке, собирающийся в атаку; мужчина в головном уборе из перьев и «луком» за спиной — «вождь дикарей», окруженный свитой; рядом — фигуры «монахов» и др.

Напрашивается сравнение картины «Сумасшедший дом» с другой серией знаковых в рассматриваемом ключе произведений, выполненной вскоре после холста Гойи французским художником-романтиком Теодором Жерико. Такое сопоставление портретов умалишенных Жерико с картиной Гойи демонстрирует глубинные отличия в оптике двух мастеров, которую они применяют, исследуя предмет изображения. Диапазон этих отличий не просто огромен, оба подхода составляют абсолютную антитезу. И здесь дело не только в том, что Жерико сконцентрирован на одном человеке, поскольку он тоже создает не индивидуальный, а типизированный образ — такова была и задача, поставленная перед ним доктором Э.-Ж. Жорже[20]. Здесь существенно другое: Жерико пристально исследует феномен, да, типичный по своей сути, но рассматриваемый в его отдельном,

(20) Доктор Э.-Ж. Жорже, известный французский психиатр начала XIX века, у которого лечился и сам Жерико, заказал художнику серию портретов душевнобольных людей с целью использовать их для обучения будущих врачей.

обособленном, автономном бытии. В то же время Гойя останавливается на взаимосвязях и действиях, выстраивающих определенный социальный срез, живой, непредсказуемый, вечно меняющийся. Он касается маргинальных, асоциальных, а точнее, «вытесненных» из общества социальных групп. Таким образом, сравнение двух подходов позволяет увидеть Бытие против Экзистенции, взятые в предельной ситуации, вне регулятивных функций разума.

Заключение

Цв. Тодоров в своей книге «Гойя в тени Просвещения» отмечает, что в творчестве испанского художника прежде всего проступает фигура мыслителя. В этом ракурсе он сравнивает Гойю с его современником И.В. Гете и с творившим на полстолетия позже Ф.М. Достоевским [Тодоров, 2012, с. 15]. Тодоров отчетливо видит и пишет о противоречиях в личности великого мастера, в которой сочетаются неизбежные влияния относительно низкого социального происхождения и стремления войти в привилегированный мир аристократии с бескомпромиссной рефлексией и саморефлексией, мечта о спокойном благополучном быте с незаурядной отвагой в творческом эксперименте, предвосхитившем художественные открытия позднего XIX — начала XX века. Все типично житейское и обыденное в Гойе уходит совершенно на задний план перед теми новыми гранями, которые он открывает перед искусством и, шире, перед культурой. В первую очередь, это касается глубинного психологизма, который Цв. Тодоров совершенно справедливо сравнивает с заложенным в романах Достоевского.

В работе «Гойя. Последний карнавал» В. Стоикита [Stoichita, Coderch, 1999] глубоко проникает в суть оригинального подхода Гойи к театральному, карнавальному началу, столь значительное место занимавшему в его творчестве. За маской, не важно по какой причине надетой на человека, для Гойи скрывается не лицо, а душа, сознание и подсознание, и в данном случае это абсолютно не тривиальное утверждение, поскольку переход от явленного к неявленному в человеке — главная интенциональная характеристика его гения.

Список литературы:

1. *Тодоров Цв.* Гоя в сянката на Просвещението. София: Изток-Запад, 2012. 280 с.
2. *Торопыгина М.Ю.* Иконология в энциклопедии и рамочные темы // *Торопыгина М.Ю.* Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 303–325.
3. *Юнг К.Г.* Архетипы и коллективное бессознательное / Пер. А. Чечиной. М.: АСТ, 2019. 496 с.
4. *Allan D.* The Death of Beauty: Goya's Etchings and Black Paintings through the Eyes of Andre Malraux // History of European Ideas. 2016. Vol. 42. Issue 7. P. 965–980. https://doi.org/10.1080/01916599.2016.1161533.
5. *Białostocki J.* Die «Rahmenthemen» und die archetypischen Bilder // *Białostocki J.* Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Koeln: DuMont-Taschenbucher, 1981. S. 130–157.
6. *Cascardi A.J.* Francisco de Goya and the Art of Critique. New York: Zone Books, 2022. 376 p.
7. *Danto A.* Shock of the Old // Artforum International. 2004. Vol. 42. № 7. P. 49–60.
8. *Glendinning N.* Goya and England in the Nineteenth Century // The Burlington Magazine. 1964. Vol. 106. № 730. P. 4–14.
9. *Glendinning N.* Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England // The Burlington Magazine. 1989. Vol. 131. № 1031. P. 117–126.
10. *Macartney H.* Stirling, Ford, and Nineteenth-century Reception of Goya: The Case of the Santa Justa and Santa Rufina: 'Abomination' or 'Appropriate Composition'? // Hispanic Research Journal. 2007. Vol. 8. Issue 5. P. 425–444.
11. *Meier-Graefe J.* Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik. In 3 Bänden. Band 1. München: R. Piper, 1920. 229 S.
12. *Schulz A.* The Expressive Body in Goya's *Saint Francis Borgia at the Deathbed of an Impenitent* // The Burlington Magazine. 1998. Vol. 80. № 4. P. 666–686.
13. *Schwander M.* Goya in the Spanish Triumvirate with El Greco and Velazques: On Goya's Reception in France, Germany, and Switzerland // Goya: Exhibition Catalog / A. Beyer, H. Jacobs et al. Basel: Foundation Beyeler, Hatje Cantz, 2021. P. 29–47.
14. *Stoichita V.I., Coderch A.M.* Goya. The Last Carnival. London: Reaktion Books, 1999. 320 p.
15. *Tomlinson J.* Goya: A Portrait of the Artist. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2020. 448 p.

References:

1. Todorov Ts. *Goya v syankata na Prosveshchenieto* [Goya in the Shadow of Enlightenment]. Sofia, Iztok-Zapad Publ., 2012. 280 p. (In Bulgarian)
2. Toropygina M. Yu. Ikonologiya v ehntsiklopedii i ramochnye temy [Iconology in the Encyclopedia and Framework Topics]. Toropygina M. Yu. *Ikonologiya. Nachalo. Problema simvola u Abi Varburga i v ikonologii ego kruga* [Iconology. Beginning. The Problem of the Symbol in Abi Warburg and in the Iconology of His Circle]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2015, pp. 303–325. (In Russian)
3. Jung C.G. *Arkhetipy i kollektivnoe bessoznatel'noe* [Archetypes and the Collective Unconscious], transl. A. Chechina. Moscow, AST Publ., 2019. 496 p. (In Russian)
4. Allan D. The Death of Beauty: Goya's Etchings and Black Paintings through the Eyes of Andre Malraux. *History of European Ideas*, 2016, vol. 42, issue 7, pp. 965–980. https://doi.org/10.1080/01916599.2016.1161533.
5. Białostocki J. Die "Rahmenthemen" und die archetypischen Bilder. Białostocki J. *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaf*t. Koeln, DuMont-Taschenbucher, 1981, S. 130–157.
6. Cascardi A.J. *Francisco de Goya and the Art of Critique*. New York, Zone Books, 2022. 376 p.
7. *Danto A.* Shock of the Old. *Artforum International*, 2004, vol. 42, no. 7, pp. 49–60.
8. Glendinning N. Goya and England in the Nineteenth Century. *The Burlington Magazine*, 1964, vol. 106, no. 730, pp. 4–14.
9. Glendinning N. Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England. *The Burlington Magazine*, 1989, vol. 131, no. 1031, pp. 117–126.
10. Macartney H**.** Stirling, Ford, and Nineteenth-century Reception of Goya: The Case of the Santa Justa and Santa Rufina: 'Abomination' or 'Appropriate Composition'? *Hispanic Research Journal*, 2007, vol. 8, issue 5, pp. 425–444.
11. Meier-Graefe J. *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. In 3 Bänden. Band 1. München, R. Piper, 1920. 229 S.
12. Schulz A. The Expressive Body in Goya's Saint Francis Borgia at the Deathbed of an Impenitent. *The Burlington Magazine*, 1998, vol. 80, no. 4, pp. 666–686.
13. Schwander M. Goya in the Spanish Triumvirate with El Greco and Velazques: On Goya's Reception in France, Germany, and Switzerland. *Goya: Exhibition Catalog*, A. Beyer, H. Jacobs et al. Basel, Foundation Beyeler, Hatje Cantz, 2021, pp. 29–47.
14. Stoichita V.I., Coderch A.M. *Goya. The Last Carnival*. London, Reaktion Books, 1999. 320 p.
15. Tomlinson J. *Goya: A Portrait of the Artist*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2020. 448 p.

Ил. 1. Гойя Ф. Св. Франсиско де Борха совершает причастие над умирающим грешником. Этюд. 1787–1788. Холст, масло. 38 × 29,3 см. Частная коллекция
Fig. 1. Goya F. St. Francisco de Borja at the Deathbed of an Impenitent. Etude. 1787–1788. Oil on canvas. 38 × 29.3 cm. Private collection

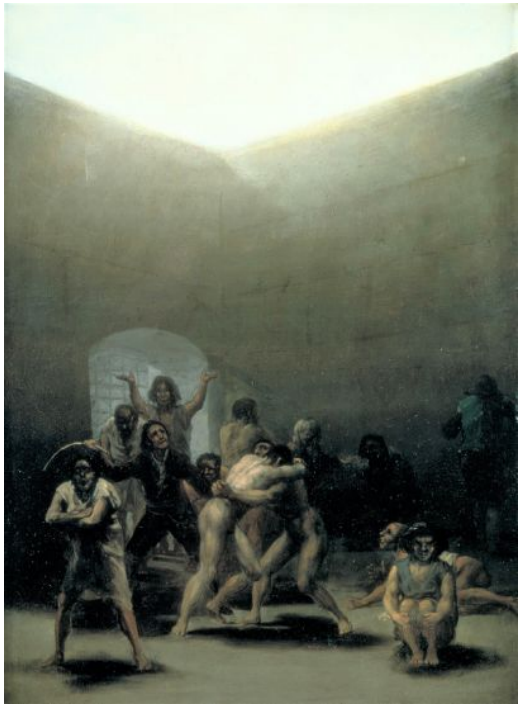
Ил. 2. Смерть богача. Романский рельеф. XII век. Церковь Сен-Пьер в Муассаке, Франция
Fig. 2. The Death of a Rich Man. Romanesque relief. 12th century. The Abbey church of St. Pierre, Moissac, France

Ил. 3. Фюсли Г. Ночной кошмар. 1781. Холст, масло. 101,6 × 126,7 см. Художественный институт, Детройт
Fig. 3. Fuseli H. The Nightmare. 1781. Oil on canvas. 101.6 × 126.7 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit

Ил. 4. Гойя Ф. Полет ведьм. 1797–1798. Холст, масло. 43,5 × 30,5 см. Национальный музей Прадо, Мадрид
Fig. 4. Goya F. Witches' Flight. 1797–1798. Oil on canvas. 43.5 × 30.5 cm. Museo del Prado, Madrid

Ил. 5. Гойя Ф. Странствующие комедианты. Фрагмент. 1793–1794. Жесть, покрытая оловом, масло. 43,8 × 32,7 см. Национальный музей Прадо, Мадрид
Fig. 5. Goya F. The Traveling Comedians. Fragment. 1793–1794. Oil on tin. 43.8 × 32.7 cm. Museo del Prado , Madrid

Ил. 6. Веласкес Д. Себастьян де Морра. Фрагмент. 1644. Холст, масло. 106,5 × 82,5 см. Национальный музей Прадо, Мадрид
Fig. 6. Velázquez D. Sebastián de Morra. Fragment. 1644. Oil on canvas. 106.5 × 82.5 cm. Museo del Prado, Madrid



Ил. 7. Гойя Ф. Двор сумасшедшего дома в Сарагосе. 1793–1794. Жесть, покрытая оловом, масло. 32,7 × 43,8 см. Музей Мидоуза, Даллас
Fig. 7. Goya F. The Yard of a Madhouse in Zaragoza. 1793–1794. Oil on tin. 32.7 × 43.8 cm. Meadows Museum, Dallas

Ил. 8. Гойя Ф. Сумасшедший дом. Фрагмент. 1810–1816. Холст, масло. 45 × 72 см. Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид
Fig. 8. Goya F. The Madhouse. Fragment. 1810-1816. Oil on canvas. 45 × 72 cm. San Fernando Royal Academy of Fine Arts Museum, Madrid

Ил. 9. Жерико Т. Портрет умалишенного, страдающего манией полководца. Холст, масло. 86 × 65 см. Собрание Оскара Рейнхардта, Винтертур
Fig. 9. Géricault T. Man Suffering from Delusions of Military Rank. Oil on canvas. 86 × 65 cm. Oskar Reinhart Foundation Museum, Winterthur

UDC 7.03
LBC 85.03(4)/85.03(8); 85пр2 52

Loukitcheva Krassimira L.
PhD (in Art History), Assistant Professor, Senior Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
Researcher ID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru
Keywords: Fransisco Goya, Spanish culture, archetypical characters, otherworld, unconscious, Carl Gustav Jung, William Hogarth, Henry Fuseli, Théodore Géricault

Loukitcheva Krassimira L.

Image and Mask in the Painting by Francisco Goya: The Ontological and Axiological Aspects

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-12-65

For cit.: Loukitcheva Krassimira L. Image and Mask in the Painting by Francisco Goya: The Ontological and Axiological Aspects. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 12–65. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-12-65. (In Russian)

Для цит.: Лукичева К.Л. Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты // Художественная культура. 2024. № 3. С. 12–65. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-12-65.

Лукичева Красимира Любеновна
Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
Researcher ID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru
Ключевые слова: Франсиско Гойя, испанская культура, архетипические черты, потусторонний мир, бессознательное, Карл Густав Юнг, Уильям Хогарт, Генри Фюсли, Теодор Жерико

Лукичева Красимира Любеновна

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты

Abstract. It is widely recognized that the development of Goya's picturesque manner is in the vein of his great predecessors — El Greco and D. Velázquez. However, with all the importance of the experimental novelty of this Spanish master's technique, the uniqueness of his creativity should be sought elsewhere. Goya managed to decidedly push the established boundaries of the European art expanding its range with the themes and problems that had previously been rarely and poorly represented. Anticipating an existential and anthropological shift that was evident back in the last decades of the 19th century and being almost a century ahead of it, those themes, plots, and problems were aimed at exteriorizing the inner world of man on the scale that appears to have never existed before. Goya systematically examines the human psyche in extreme existential situations when the conscious and the subconscious intertwine in a whimsical way. The specific feature of this perspective is an interest not in the individual and individuality but in the collective consciousness and the collective unconsciousness, as C. Jung would later justify it. The master's true goal is to break through to where the archetypal components of the psyche, thinking, and behaviour rest.

In this sense, the images of the mentally disturbed and the imprisoned become semantically significant, the atmosphere of madhouses and prisons, the world of human imagination that engendered the sphere of the irrational. Goya seeks the truth about man scrutinizing him in extreme situations and critical states. The artist often approaches the visualization of all this through a theatrical element — through masks, role-playing, and games. He is interested in that harsh inversion where a person, put into inhuman, unbearable conditions, can no longer to remain rational and turns into a dreadful, meaningless human mask. The main characteristics of the artist's approach are explored in comparison with thematically similar works by William Hogarth, Henry Fuseli, and Théodore Géricault.

Аннотация. Общепризнано, что развитие живописной манеры Гойи находится в русле его великих предшественников — Эль Греко и Д. Веласкеса. Но при всей значимости экспериментальной новизны техники испанского мастера, уникальность его творчества следует искать в другом. Гойе удалось решительно отодвинуть установившиеся горизонты и границы европейского искусства, включив в его сферу темы, которые до этого лишь редко и робко там проявлялись. Предвещая экзистенциально-антропологический поворот в искусстве с последних десятилетий XIX века, эти темы были направлены на экстериоризацию, невиданной глубины и масштаба, внутреннего мира человека. Гойя систематически изучает человеческую психику в экстремальных ситуациях экзистенции, когда сознание и подсознание причудливым образом переплетаются. Специфической чертой этого ракурса является интерес не к индивиду и индивидуальности, но к коллективному сознанию и коллективному бессознательному, как это позже обосновал К.Г. Юнг. Подлинная цель мастера — пробиться туда, где покоится архетипическая составляющая психики, мышления, поведения.

В этом плане семантически значимыми становятся образы умалишенных и заключенных, атмосфера сумасшедших домов и тюрем, мир человеческого воображения, породившего иррациональную сферу. Истину о человеке Гойя ищет, всматриваясь в него, когда тот переживает крайние, пороговые состояния. Часто художник приближается к визуализации всего этого с помощью театрального начала — через маски, ролевые воплощения и игры. Его интересует та жесткая инверсия, когда человек, брошенный в нечеловеческие условия, теряет способность оставаться разумным существом и превращается в жуткую человеческую маску. Основные характеристики подхода художника исследуются в сравнении со схожими по тематике произведениями У. Хогарта, Г. Фюсли, Т. Жерико.

Introduction

The history of Francisco Goya studies began shortly after his death in Bordeaux in 1828. As early as the 1830s–1840s, French[1] [Schwander, 2021, p. 30–33] and English authors [Glendinning, 1964, p. 4–14][2] introduced the European audience to the artist's paintings and graphics. The controversy surrounding Goya's creative legacy arose almost immediately; interestingly, the evaluation of the artist's work took on different dimensions in different European countries. As of England, Goya's paintings and graphics mainly attracted the attention of connoisseurs and collectors (W. Stirling, R. Ford) [Macartney, 2007, p. 425–444], and the artist D. Wilkie[3], who visited Spain, was more interested in the creative work of B.E. Murillo [Glendenning, 1989, p. 121]. What mattered most for many innovative artists of the time was the no-compromise approach to technical experiment found in many of Goya's works; however, scientific reflection on Goya at that time commonly contained negative connotations, which at the beginning of the 20th century found expression in one of the first comprehensive reviews on the origins and history of modern art written by J. Meier-Graefe (1867–1935). He writes, "Goya is a prototype of the irregular, a fanatic of disorder <…> A violent man from the street suddenly finds himself in a palace filled with precious objects through the reversal of all previous circumstances and tries out all the fine things for his own highly individual purposes. <…> Even in this disgust against everything systematic there is no system. <…> If it occurs to him, he is the most composed and skilful of little masters, making neat and banal carpet designs, pleasant portraits in the English style, or painting frescoes in the style of Tiepolo. <…> He is a true image of the chaotic state of the world at the transition from the old to the new" [Meier-Graefe, 1920, p. 94–95][4]. The German art historian and critic is of interest to us not only as a historian and theorist of modern art (of the 19th — early 20th centuries) and an advocate for impressionism and subsequently expressionism — in our context, what is important is J. Meier-Graefe's assiduous attention to the Spanish artistic heritage and the fact that in his review he substantiates one of the prevailing points of view on Goya's creative work at that time, considering him as part of the triad El Greco — Velázquez — Goya. Seeing Velázquez as a distant predecessor of impressionism and El Greco as a forerunner of expressionism, and speculating on the prerequisites to the emergence of modern art, the critic refers to Goya as a minor and mediocre master. Considering the development of French painting from E. Delacroix to post-impressionism to be the greatest achievement of art, he entirely overlooks the profound influence that Goya's work, which, as already mentioned, was well known in the 19th-century France, had on a number of French masters and trends (suffice it to recall the very same Delacroix or E. Manet).

From a modern perspective, it is evident that the development of Goya's brushwork is indeed in line with his three great predecessors. As for French painting, it took three generations and almost a century to work its way to the updated painting technique that the Spanish master had achieved within his lifetime.

Nevertheless, in all the significance of the experimental novelty of Goya's technique, it appears that the uniqueness of his work is to be sought elsewhere[5]. Goya was one of the few masters who managed to decidedly push the established boundaries of the European art expanding its range with the themes and problems that had previously been rarely and poorly represented. Anticipating an existential and anthropological shift that was evident back in the last decades of the 19th century and being almost a century ahead of it, those themes, plots, and problems were aimed at exteriorizing the inner world of man on the scale that appears to have

(1) In France, Goya's work attracted interest of the romanticists — artists and writers, such as E. Delacroix and Th. Gautier, who immediately appreciated his artistic style.

(2) According to N. Glendenning, in the first half of the 19th century, Goya's works in England were not too expensive, up until 1896 they had not been exhibited in the National Gallery, and up until the middle of the century in the British Museum, there had not been a single etching or painting by the master. In French collections, Goya was presented quite widely already at the end of the 30s [Glendenning, 1964, p. 4].

(3) David Wilkie (1785–1841) — English artist of Scottish origin, popular for his genre and historical paintings, was given the title of the Principal Painter in Ordinary.

(4) Meier-Graefe's three-volume work on the genesis and development of modern art, in which he makes this statement about Goya, was first published in Stuttgart in 1904.

(5) The book Francisco de Goya and the Art of Critique by A. Cascardi outlines some important, in our opinion, prospects in studying Goya's work within the context of the philosophical concepts by I. Kant and M. Heidegger, as well as the artist's specific typological features of representation. See: [Cascardi, 2022], particularly, the chapter The Limits of Representation [Cascardi, 2022, p. 137–186].

never existed before. Both in painting and in graphics, Goya undertakes a comprehensive study into the human psyche in the most extreme situations of human existence, when the conscious and the subconscious intricately intertwine, the latter suppressing rational thinking. Further development of the European culture testifies to the importance of this perspective across a broad range of areas — from philosophy, psychology, and psychiatry to various manifestations in artistic practice.

The ontological and axiological status of the dimension discovered by Goya

Meanwhile, there is an aspect that is critical for understanding this path of the artist. It lies in the fact that what Goya focuses on is not the individual and individuality, not the unique and specific but the collective consciousness and the collective unconscious, and what is typical and characteristic of them. In order to find it, he appeals to his present time and contemporaries, to the recent past, and he keeps this focus even in contexts where he introduces into his observations the elements of social criticism. This must be highlighted, since in the literature analysing the artists' creative works, it is their satirical orientation that is almost always brought to the fore and that the artist's goal-setting and meaning-making motives centre around. Nevertheless, his true objective lies in a different plane: Goya aspires to break through the perceptible external layers to where the archetypal component of the psyche, thinking, and behaviour rests — to that elemental layer that is created not by consciousness and understanding but by a (vague and spontaneous) sensation of the unity of the living and the inanimate, the superior and the inferior, the real and the irrational, the human and the inhuman, the past and the future; and the human nature is an integral part in this unity, dissolving into all its elements.

With this in mind it could be said that Goya was fortunate to have been born in Spain. Being regarded as backward and provincial in the eyes of other European countries, Spain, like no other country in Western Europe at the turn of the 18th–19th centuries, preserved the palpable archetypal principle and archetypal features in different aspects of its culture — from folk to aristocratic, from mass to elite. The archetypal elements were expressed though the forms of beliefs and rituals that

ingeniously combined the Christian and the pagan. The images inhabiting this world undisplayed in consciousness, the events and processes that fill its existence, found expression, on the one hand, in quasi-mythological legends and fairy tales, but on the other hand, in author's works of prose, poetry, and drama, even if they were intended to give a critical or satirical estimate. Of course, they are also found in the fine arts of Spain, but it is in the creative work of Goya that the artistic power of their expression comes to the peak.

It is essential to emphasize that the account given by Goya about the profound, unconscious elements of the nature and the essence of man anticipated the views not of S. Freud but of C. Jung. It seems to us that the definition of stratification and the levels of the unconscious, which Jung gives in his polemic with Freud, is surprisingly adequate in describing the ontological status of the reality created by the human psyche that Goya uncompromisingly forces through. In the work *The Archetypes and the Collective Unconscious*(6) C. Jung, the founder of the school of analytical psychology, writes:

> At first the concept of the unconscious was limited to denoting the state of repressed or forgotten contents. Even with Freud, who makes the unconscious — at least metaphorically — take the stage as the acting subject, it is really nothing but the gathering place of forgotten and repressed contents, and has a functional significance thanks only to these. For Freud, accordingly, the unconscious is of an exclusively personal nature, although he was aware of its archaic and mythological thought-forms.
>
> A more or less superficial layer of the unconscious is undoubtedly personal. I call it the 'personal unconscious' [Italics in the entire quote — by C. Jung. — K.L.]. But this personal layer rests upon a deeper layer, which does not derive from personal experience and is not a personal acquisition but is inborn. This deeper layer I call the 'collective unconscious'. I have chosen the term 'collective' because this part of the unconscious is not individual but universal; <…>. It is, in other words, identical in all men and thus constitutes a common psychic substrate of a suprapersonal nature which is present in every one of us. <…>
>
> <…> The contents of the personal unconscious are chiefly the feeling-toned complexes, as they are called; they constitute the personal and private side of psychic life. The contents of the collective unconscious, on the other hand, are known as archetypes [Jung, 2019, p. 7–8].

(6) It was first published in 1934, over a century after the Spanish master's death.

Fuseli and Goya: innovation vs tradition?

In order to more clearly reveal the novelty (both semantic and pictorial) of the path that Goya maps out to explore the archetypal features of consciousness and psyche, let us turn to his early work *St. Francisco de Borja at the Deathbed of an Impenitent* (1787–1788)[7]. The Duchess of Osuna commissioned Goya to paint it for the chapel dedicated to the saint in the Cathedral of Valencia, since Francisco de Borja[8] was her distant ancestor.

It did not happen immediately that Goya found his own creative path and original artistic and semantic techniques. In purely iconographic terms, this work belongs to the tradition that developed back in the Middle Ages — depicting the so-called 'immediate judgement', which, unlike the Last Judgement, takes place at the moment of a person's death. According to theological texts, a sinner's soul is taken by the demons of Hell that accompany the person in their dying hours. A comparison of the rich man's death scene from a 12th-century Romanesque relief depicting the Gospel parable of a rich man and Lazarus (the Abbey church of St. Pierre, Moissac, France) and the painting by Goya reveals this similarity from an iconographic point of view — in both of the works, the centre of the composition is the deathbed of a sinner with fierce inhabitants of the otherworld crowding at his side.

The life story of Saint Francisco de Borja tells how he was once administering the Last Communion for a sinner who would not repent. During the prayer, the crucifix in his hand started bleeding. Seeing the dying man's disbelief, he placed its [the crucifix's] hand in that profusely bleeding lacerated wound in its chest, hurled it with indignation at the sinner's frowning, denigrated face and said, "'Since you scorn this blood, which was shed for your glory, let it serve for your eternal unhappiness.' Then that pitiful man, with an awful, blasphemous shout directed against Jesus Christ, gave up his soul, convulsed by a horrid moan, and it was turned over to the infamous ministers of fire and fright"[9].

(7) St. Francisco de Borja at the Deathbed of an Impenitent. 1787–88. Oil on canvas. 350 × 300 cm. The Cathedral of Valencia.

(8) Francisco de Borja (1510–1572) — representative of the Spanish branch of the Italian Borgia family, associate of Ignatius of Loyola, Third Jesuit Superior General. He was canonized on June 20, 1670.

(9) F. de Borja's history of life was written in 1717 by Cardinal Alvaro Cienfuego (Alvaro Cienfuego), cit.: [Schulz, 1998, p. 667–668].

Technically, Goya illustrates one of the scenes in the saint's biography which was already quite graphically described in the hagiographic story. In terms of composition and, to a certain extent, iconography, one can notice an apparent similarity between this paining by Goya and *The Nightmare* by H. Fuseli (1781, Detroit Institute of Arts, Detroit), however, this similarity is definitely not the result of Goya's exposure to the English master's works. Both of the mentioned paintings, to a greater or lesser degree, follow in the above-mentioned iconographic tradition which established a fairly consistent compositional core that specified how the inhabitants of hell and the otherworld who haunt man should be depicted. Meanwhile, between the works under analysis there are two fundamental differences, one of which will later be nullified: the point is not only that Goya's painting traces back to a particular verbal source, while the one by Fuseli does not. It is all about the reality that the artist visualizes. Goya's work is in line with the religious cultural code of the European tradition and expresses the reality that is fully covered within the written and oral tradition, whereas Fuseli goes into the uncharted territory of dreams and visions, the reality that the subconscious constructs from scraps following some unknown laws. The first to take a close interest in that reality on a philosophical and artistic level were romanticists, and Fuseli was certainly one of those at the origins of that interest. As for Goya, soon he found interest in the unreal and irrational element (which lasted until the end of his days), but he would never limit it to just dreams and visions.

The second difference relates to the individual style of both masters. Both in the original composition of 1781, and in the one of 1791 painted in a much freer manner, Fuseli stayed within the academic painting system with its smooth, flat, impasto-free paintwork and the rational pass of light within the pictorial space. The technique characteristic of Goya is completely different. Let us highlight its features on the example of the preparatory etude[10] he created for a painting: colour contrast accompanied by disharmonious accents (a combination of red and green); exacerbated opposition of light and darkness, including by means of bright impasto strokes of white; the use of colour shades and, above all, the abundance of the red one; expressive distortion of images; and finally, a bold impasto technique. An important technique which continues in the painting from the cathedral is the introduction of an additional

(10) St. Francisco de Borja at the Deathbed of an Impenitent. Etude. 1787–1788. Oil on canvas. 38 × 29,3 cm. Private collection.

(but invisible to the viewer) source of light in opposition to the backlight coming from the wheel window in the background. This second light source, fundamental for the semantic and compositional structure of the painting, is put in that very place where, conventionally, the viewer should be located, thus highlighting the key fragments of the painting. Not only does such a use of light add semantic load, but it also makes the work easier to understand.

Of course it is an etude, but the same qualities are largely preserved in the completed work as well. And even more important is the fact that it is exactly in that very direction that Goya's painting style and technique would further develop and the mentioned characteristics would be transferred into his finished works.

The aspects Goya's visualization of the archetypal psychic reality: witches, witchers, and their confrontation with man

The archetypal dimension of the great master's work is most visible in a series of paintings on the theme of witches, which in the time of Goya was equally popular both with the lower social strata of the Spanish society and with the Spanish aristocracy, where the interest remained throughout the 17th and 18th centuries. Various characters of the dark otherworld were present in popular culture, as well as in the literary works of famous writers. The *Witches* series was created by Goya in 1798 for his patrons and clients — the Duke and Duchess of Osuna, and was put up in their country house. Typologically, the paintings of the series classify as the so-called 'cabinet painting'[(11)]. It is known that the series consisted of six paintings, but in 1898 it was sold at auction and separated, and the whereabouts of two

(11) Cabinet painting started in the 15th-century Italy and in the 16th century spread in other Western European countries. Small-format cabinet paintings were commissioned by collectors and art devotees for collections or home decoration. Often artists created them for sale to individuals. Subjects were chosen by customers or the masters themselves, and covered a wide range of items — mythological and religious painting, portraits, or landscapes. At the end of the 16th century, especially in the Netherlands, the depiction of genre scenes was becoming increasingly popular. Thus, cabinet painting had its particular segment of the art market and performed certain social functions that were far from official commissions. In cabinet painting, artists felt more creative freedom, both in the plot and in technical manner, since regulatory norms and rules were reduced. Cabinet painting is the result of the new forms of the social life of art and a reflection of the views and tastes of the layers of society the customers belonged to (aristocracy, upper class, lower middle class).

of them are unknown. The paintings were mainly themed on the plays by Spanish playwrights, Antonio de Zamora (1665–1727) in particular, since the Duke and Duchess of Osuna were great admirers of his work and even staged his plays in their country house. A theatre devotee, the Duchess often appeared on stage herself, despite her belonging to the most noble layer of the Spanish society.

It was to the series of paintings of witches and witchers that the stereotypical judgments mentioned above were primarily applied. In his comprehensive monograph on Goya's creative work and life, J. Tomlinson argues that in this series of paintings the artist satirically points to and condemns prejudices, apprehension, fears of the otherworldly forces hostile to man and bringing death, and the convictions of many that they surround and pursue their victims anytime and anywhere. According to J. Tomlinson, this stance is fully consistent with the views of the Duke and Duchess of Osuna and Goya himself which were formed and influenced by the ideas of the Enlightenment [Tomlinson, 2020, p. 166].

Without a doubt, Goya and his clients did belong to that part of the Spanish society whose worldview had shaped by the ideals of the Enlightenment and was antithetical to such spontaneous obscurantism. It is known and documented that Goya was on friendly terms with many influential Enlightenment thinkers of Spain. Moreover, the plays by Antonio de Zamora and José de Cañizares, which some of these paintings by Goya were based on, actually convey satirical notes and condemnation of those who are subject to such superstitions. However, Goya's works do not solely centre around such connotations; they were painted not only in order to reinforce critical assessments, visually confronting the audience with the comical appearance and behaviour of victims of superstition. Goya created those works not at all as a critic and satirist, opposing himself to what contradicts the enlightened mind that rationally perceives reality. It is not his objective to demonstrate the superiority of this mind equipped with a genuine understanding of reality over the consciousness lost in superstition by means of presenting it as a grotesque image. He takes an attitude not just of an interested observer but of a researcher seeking to penetrate through the spontaneous ideas of such a person, to see and perceive the world created by the consciousness and the subconscious which are dominated by fears of otherworldly hostile forces. Goya studies this world step by step, realizing that for his characters it is only he

who is as real as an objective reality. And the artist sees and depicts this world precisely as an objectified reality where the characters live. In this regard, Goya's mastery lies precisely in the fact that he managed to identify the substrate of psychic entity created by the consciousness and the subconscious, and at the expense of (quasi) hypostatization create its unusually expressive visual equivalent: this is where Goya immerses his audience, making them perceive the reality of those unfortunate people he depicts.

The verbal sources the master relies on provide specific examples of prejudice, which he further subjects to his own rules of visual objectification enabling the audience to find themselves vis-a-vis this reality. Goya's artistic strategy includes the following central elements:

In all of the paintings of the series the action takes place on ground — mainly in a landscape, in one of them — in a room. The spatial coordinates of the top and bottom parts are clearly expressed, the development of pictorial space is carried out by the artist from a single perspective, following the rational logic of perception. The space itself is characterized superficially, without detail. This visual algorithm applies to all the four canvases and connects with the same time coordinate — the action always takes place at night. The artist develops a *single* chronotope in which people and otherworldly creatures are inseparable: people are doomed to become victims of otherworldly being who are right there next to them, in their earthly realm.

The ugly becomes the main artistic and aesthetic category — following it, Goya depicts witches and witchers as ugly and deeply repulsive, approaching naturalism[12]. What does not allow going over this line is the broad and light brushwork which demonstrates its immanent qualities every time the viewer is disposed to give in to image manipulation (substitution of a virtual image for a real one). The plasticity of depicted bodies is expresses broadly and convincingly, sometimes sculpturally.

Spatial depth, volume and plasticity are expressed exclusively by means of colour without the slightest hint of flatness — through tonal and colour transitions from warm to cool, from dark to light. Chiaroscuro

(12) On the 'death of beauty' and semantic and functional role of the ugly the philosophical and aesthetic terms in Goya, see: [Allan, 2016, p. 968–980].

plays an important role in creating spatial illusion. During the restoration of the painting *The Conjuration*, it was found out that Goya first had painted over the entire primer with black paint, and then applied colours changing from dark to light. This technique is a metaphor that embodies the confrontation between light and darkness, the artistic and symbolic dominance of the latter.

The postures, movements, perspectives, and spatial arrangement of the bodies are strikingly natural and convincing. Certain elements acquire pronounced semantic value, becoming iconographic features found in all the paintings of the series, as well as in other works of similar content. These can include attributes, such as steeple headdress which were used for convicts in inquisition and in flagellant processions, or recurrent characters and images that passed over from the verbal to the pictorial sphere (e.g. Satan depicted as a black goat, skeletons of infants, etc.).

Goya unmistakably selects the elements of sorcery whose 'negative expressiveness' leaves a strong impression on the viewer. (In a scene from Act II of Antonio de Zamora's play *The Man Bewitched by Force*, a monk who believes he is bewitched and will die when the oil runs out in the lamp in the devil's hands (depicted as a goat), tries to keep it alight. His dismayed image appears against the background of dancing donkeys — also characters in the play).

Another aspect of the psyche: the actor's mask and the existential mask

In the chosen perspective of analysing the psychic reality constructed with archetypal features, the images of the insane and prisoners and Goya's vision of the atmosphere of madhouses and prisons are important. They represent the world of a sick or utterly exhausted human mind and imagination projecting the unreal and irrational. And this is where we should return to the already discussed problem, since all this, just like the *Witches* series, destroys the humanist ideal about a rational, natural man existing in harmony with the surrounding world — the ideal formed in the Age of the Enlightenment. The impression of paradox, created by the appeal to all this of Goya, whose worldview was built on humanistic ideas, is very superficial. His images do not go beyond the boundaries of the humanistic ideal and do not satirize what does not

conform to it. They break through the flat, one-dimensional idea of a man which centres around the rational norm and governs his understanding of the role of the regulatory functions of will and mind in his behaviour, in manifestation of his fundamental nature. Goya seeks the truth about man scrutinizing him in extreme situations and critical states. The artist commonly approaches visualization with the help of a theatrical element — through role-playing, games, and masks. As often as not, he introduces inversion, when put into inhuman, unbearable conditions, a person can no longer to remain rational and turns into a dreadful, meaningless human mask.

The variations of such visual transitions can be found in Goya's earliest series of cabinet paintings dating back to 1793–1794. He started it in Cádiz and completed in Madrid after he had recovered from an unknown illness (which has long been subject for debate and speculations[13]), after which his hearing began to deteriorate. The applied pictorial technique is of interest, starting with the materials used. Goya paints in oil on tin and covers small plates with reddish brick and the pink primer. This unusual support, which was almost absolutely rigid as compared to canvas on a stretcher, made it possible to achieve precision and delicacy in detailing in the chosen small format. Colourful, with a transition of warm tones, the ground opened up wide opportunities for coloristic experiments.

The series of paintings can be divided into two parts according to their plots: six of them depict scenes of bullfighting, the remaining six present heterogeneous episodes. For instance, *The Traveling Comedians* (1793–1794, Museo del Prado , Madrid) presents a scene from an Italian commedia dell'arte — a love triangle between Pierrot, Columbine, and Pantalone. To their left, juggling three glasses, there is Harlequin. The paining contains numerous allusions: the action of Harlequin alluding to the fragility and elusiveness of love, or the inscription in the left corner, which reads as "an allegory of Menander" alluding to the satirical and moralistic meaning of the plays by the ancient Greek author. In the time of Goya, his contemporaries assumed that the painting contained a veiled allusion to the widely discussed love triangle in the royal family (King Charles IV, Queen Maria Louise and the Queen's favourite Manuel Godoy).

The author provides a solution to character portrayal which is traditional for depicting characters in a comedy of masks. However, the image of a dwarf dancing with a bottle and glass in hands is quite non-trivial. His appearance is noticeably reminiscent of Sebastián de Morra, the royal jester from the 1644 portrait by Velázquez. It is known that in 1778, based on this painting by Velázquez, Goya created an etching. The appearance of the image with a reference to the character of Velázquez is not entirely coincidental — the fact that Sebastián de Morra was a royal jester living in the 17th century is likely to confirm and reinforce the allusion to the royal family.

For all its outstanding picturesque features, the painting *The Traveling Comedians*, as we have already stated, shows an approach to the plot classic for the genre. The images are typical for commedia dell'arte; there is a pronounced allegorical overtone often found in paintings based on popular plays, which adds relevance to the image, keeps the narrative up to date, and arouses the audience's interest. However, it is particularly remarkable that the same first series of cabinet paintings includes works that appear semantically innovative, different from the traditional, previously generally accepted interpretations of a certain plot. Various researchers of Goya's heritage consider this series a turning point in his creative activity. Arthur Danto elaborates on this in his review of the three monographs on Goya[14] published almost simultaneously (the review was published with *Artforum International*, where Danto was one of the editors). A distinguished American philosopher of art characterizes the shift in the first series of cabinet paintings as follows: "The shift, figuratively speaking, from a world in which there are no shadows to one in which there is no light is not a normal stylistic evolution. It cries out for biographical explanation" [Danto, 2004, p. 49]. Danto, as well as the authors of the monographs he reviewed, believes that to a great extent it was the external factors related to biography that caused the change in the 'optics' of Goya's perception of the world and the appeal to a completely different layer

(13) In 2019, expects in medicine once again studied in detail the preserved documentation about Goya's illness and its causes, and came to the conclusion that there definitely was not enough reliable information to give confident, unambiguous answers to the questions posed. And, since it is highly unlikely that new reliable documents will be found, the questions about his illness will remain unanswered [Tomlinson, 2020, p. 124].

(14) A. Danto reviewed the books by E. Connell, R. Hughes, and W. Hofmann.

of life manifestations[15]. Apparently, Goya himself testified to the fact that the reasons for the shift lay in his biography, saying that twelve works were created "to occupy my imagination, tormented as it is by contemplation of my sufferings" [cit.: Danto, 2004, p. 49]. Undoubtedly, a retrospective biographical approach is justified and logical, especially when it comes to consistent introspection caused by the events of personal life, which at that point became a primary means of immersion in psychic reality. But reaching a new level of meaning-making is not limited to the awareness and visualization of solely one's own mental states. This is where the search for exteriorization in the visual images of a person's inner world begins; the world where, as noted above, the uniqueness of Goya's creative path is to be sought.

One of the paintings that reflected the new stage is *The Yard of a Madhouse* (1793–1794, Meadows Museum, Dallas), Goya's earliest work on the theme of the insane and the atmosphere of a madhouse which further continued in numerous graphic plates and paintings. The painting depicts the yard of a madhouse in Zaragoza. As Goya wrote to his friend Bernardo de Iriarte, he had created the painting under the impression of his visit there. The theme itself, of course, is not new. Even before Goya, artists had turned to similar motifs, for instance, W. Hogarth[16]. Though, for Hogarth it was a secondary theme — the image of the madhouse looks moralistic; it is a natural result of a dissolute lifestyle, which adds to the general moralism of the main theme. In addition, an overly fragmented and detailed visual style focusing the audience's attention to the narrative, forcing them to find and analyse interesting details in which the integrity of the figurative structure and the atmosphere dissolve. Hogarth's choice of such a perspective, focusing simultaneously on the didactic narration and entertainment, is not coincidental. In the engraving, along with the insane, the viewer sees characters who find themselves in the same spectator's position and with interest observe the patients. Meanwhile, in Hogarth's time in London, it was customary to visit the most famous madhouse in England — Bedlam, as if a theatre, and watch the patients and their actions out of curiosity, as a form of entertainment[17].

However, Goya's approach is different. His author's stance excludes any internal curious observers. Capturing real memories of a visit to such a place, the work *The Yard of a Madhouse* rises to the level of generalization largely due to the pictorial means of expression — colour and chiaroscuro drama. The contrasts between light and dark and the exacerbated expression of black coming from the grey-green in dreadful clots shape the symbolic and semantic structure of the painting. The postures and general outline of the two naked men engaged in a fight may well be found in some classical antique relief. But the feeling of classical exemplarity vanishes with the presence of a guard in black beating them with a whip. The artist chooses a rather distant perspective and seems to be balancing between the loss of logic in the construction of space and visual 'distinctness' in the characters' images. The insane 'play the parts' of certain social types.

This technique, when patients almost frantically play their parts, as well as the application of pictorial elements of ever-increasing expression, can be seen in the later painting *The Madhouse* (1810–1816, San Fernando Royal Academy of Fine Arts Museum, Madrid). An insane suffering from delusions and portraying themselves in a certain manner is, of course, a paradoxical phenomenon. On the one hand, the mind is switched off, all the conventional norms that force one to adhere to generally accepted standards of behaviour do not matter. So, what comes to the fore is, so to speak, the human essence, the substrate unaffected by civilizational regulations. On the other hand, an insane puts on a mask and tries a certain social role. And in the strange distorted light that the insane mind sheds on this social role, its true nature also becomes visible. It is difficult to judge whether it was done much with a purpose, in order to provide a social generalization, but the artist presented a set of relevant and significant social roles. On the canvas, as if on stage, performing actions typical for their roles, there appear: 'the Pope' wearing a 'tiara', with a playing card instead of a cross on his chest, and 'blessing' with his right hand; behind him is 'the emperor' wearing a 'tunic' and holding a 'sceptre' in his

(15) The 1793–1794 series of cabinet paintings contains twelve paintings. Six of them depict bullfighting and other scenes featuring bulls; the rest depict situations caused by natural disasters or extreme human actions — fires, shipwrecks, prisons and madhouses, and even scenes of cannibalism.

(16) See: e.g. *A Rake's Progress* (series of engravings), Plate 8, 1735, Bethlem Hospital (Bedlam), in which W. Hogarth also presents insane people in various maniacal images.

(17) The hospital itself initiated it to have additional income for the maintenance and treatment of patients.

hand; nearby is a naked man wearing a three-cornered hat and getting ready to run in to attack; the 'leader of the savages' wearing a feathered bonnet and having a 'bow' behind his back, surrounded by his retinue; next to him are the figures of 'monks', etc.

There comes to mind a comparison of *The Madhouse* with another series of iconic works along the lines discussed, created shortly after Goya's painting — the one by the French romanticist artist Théodore Géricault. This comparison of Géricault's portraits of the insane with the painting by Goya demonstrates the profound differences in the 'optics' of the two masters, which they make use of when examining the object of portrayal. The difference is not just enormous — the two approaches are totally antithetical to each other. The point is not that Géricault is focused on one person, since he also creates not an individual but a rather generalized image — such was also the task set for the artist by Dr. É.-J. Georget[(18)]. What is markedly different is that Géricault scrutinizes the phenomenon typical in its essence but considered separately, in isolated, autonomous existence. Meanwhile, Goya concentrates on the relationships and actions that make a certain social layer, living, unpredictable, and changing: it refers to marginal, anti-social, or rather relegated social groups. Thus, the comparison of the two approaches allows observing Being against Existence, given in an extreme situation, outside the regulatory functions of the mind.

Conclusion

In his book *Goya: In the Shadow of the Enlightenment*, Tzvetan Todorov emphasizes that in Goya's creative work we primarily see a thinker. From this perspective, he compares Goya with J.W. von Goethe, his contemporary, and F.M. Dostoevsky, who worked half a century later [Todorov, 2021, p. 15]. Todorov distinctly sees the contradictions in the master's personality, which combines the inevitable influence of his relatively low social origin and the aspiration to enter the privileged world of the aristocracy with uncompromising reflection and self-reflection, the dream of a calm and prosperous life with extraordinary boldness in creative experiments that anticipated the artistic discoveries of the late 19th — early 20th centuries. All the typical, everyday, and ordinary in Goya is relegated to the sideline in comparison with the new dimensions he discovers in art and, more broadly, in culture. This primarily refers to Goya's profound psychologism, which Todorov rightfully compares with that of Dostoevsky's novels.

In the work *Goya. The Last Carnival*, V. Stoichita [Stoichita, Coderch, 1999] gets into the core of Goya's original approach to the theatrical, carnival element that was an integral part of his work. For Goya, what is hidden behind the mask one is wearing for any reason whatsoever is not the face but the soul, the conscious and the subconscious. And this is not a trivial assertion, since the transition from the revealed to the unrevealed in a person is the main intentional characteristic of the master's genius.

(18) Dr. Étienne-Jean Georget, a famous French psychiatrist of the early 19th century, who also treated Géricault himself, commissioned the artist to create a series of portraits of mental patients in order to use them when teaching future doctors.

References:

1 Todorov Ts. *Goya v syankata na Prosveshchenieto* [Goya in the Shadow of Enlightenment]. Sofia, Iztok-Zapad Publ., 2012. 280 p. (In Bulgarian)

2 Jung C.G. *Arkhetipy i kollektivnoe bessoznatel'noe* [Archetypes and the Collective Unconscious], transl. A. Chechina. Moscow, AST Publ., 2019. 496 p. (In Russian)

3 Allan D. The Death of Beauty: Goya's Etchings and Black Paintings through the Eyes of Andre Malraux. *History of European Ideas*, 2016, vol. 42, issue 7, pp. 965–980. https://doi.org/10.1080/01916599.2016.1161533.

4 Cascardi A.J. *Francisco de Goya and the Art of Critique*. New York, Zone Books, 2022. 376 p.

5 *Danto A*. Shock of the Old. *Artforum International*, 2004, vol. 42, no. 7, pp. 49–60.

6 Glendinning N. Goya and England in the Nineteenth Century. *The Burlington Magazine*, 1964, vol. 106, no. 730, pp. 4–14.

7 Glendinning N. Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England. *The Burlington Magazine*, 1989, vol. 131, no. 1031, pp. 117–126.

8 Macartney H**.** Stirling, Ford, and Nineteenth-century Reception of Goya: The Case of the Santa Justa and Santa Rufina: 'Abomination' or 'Appropriate Composition'? *Hispanic Research Journal*, 2007, vol. 8, issue 5, pp. 425–444.

9 Meier-Graefe J. *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. In 3 Bänden. Band 1. München, R. Piper, 1920. 229 S.

10 Schulz A. The Expressive Body in Goya's Saint Francis Borgia at the Deathbed of an Impenitent. *The Burlington Magazine*, 1998, vol. 80, no. 4, pp. 666–686.

11 Schwander M. Goya in the Spanish Triumvirate with El Greco and Velazques: On Goya's Reception in France, Germany, and Switzerland. *Goya: Exhibition Catalog*, A. Beyer, H. Jacobs et al. Basel, Foundation Beyeler, Hatje Cantz, 2021, pp. 29–47.

12 Stoichita V.I., Coderch A.M. *Goya. The Last Carnival*. London, Reaktion Books, 1999. 320 p.

13 Tomlinson J. *Goya: A Portrait of the Artist*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2020. 448 p.

Список литературы:

1 *Тодоров Цв.* Гоя в сянката на Просвещението. София: Изток-Запад, 2012. 280 с.

2 *Юнг К.Г.* Архетипы и коллективное бессознательное / Пер. А. Чечиной. М.: АСТ, 2019. 496 с.

3 *Allan D.* The Death of Beauty: Goya's Etchings and Black Paintings through the Eyes of Andre Malraux // History of European Ideas. 2016. Vol. 42. Issue 7. P. 965–980. https://doi.org/10.1080/01916599.2016.1161533.

4 *Cascardi A.J.* Francisco de Goya and the Art of Critique. New York: Zone Books, 2022. 376 p.

5 *Danto A*. Shock of the Old // Artforum International. 2004. Vol. 42. № 7. P. 49–60.

6 *Glendinning N*. Goya and England in the Nineteenth Century // The Burlington Magazine. 1964. Vol. 106. № 730. P. 4–14.

7 *Glendinning N*. Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England // The Burlington Magazine. 1989. Vol. 131. № 1031. P. 117–126.

8 *Macartney H*. Stirling, Ford, and Nineteenth-century Reception of Goya: The Case of the Santa Justa and Santa Rufina: 'Abomination' or 'Appropriate Composition'? // Hispanic Research Journal. 2007. Vol. 8. Issue 5. P. 425–444.

9 *Meier-Graefe J*. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik. In 3 Bänden. Band 1. München: R. Piper, 1920. 229 S.

10 *Schulz A*. The Expressive Body in Goya's Saint Francis Borgia at the Deathbed of an Impenitent // The Burlington Magazine. 1998. Vol. 80. № 4. P. 666–686.

11 *Schwander M*. Goya in the Spanish Triumvirate with El Greco and Velazques: On Goya's Reception in France, Germany, and Switzerland // Goya: Exhibition Catalog / A. Beyer, H. Jacobs et al. Basel: Foundation Beyeler, Hatje Cantz, 2021. P. 29–47.

12 *Stoichita V.I., Coderch A.M.* Goya. The Last Carnival. London: Reaktion Books, 1999. 320 p.

13 *Tomlinson J.* Goya: A Portrait of the Artist. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2020. 448 p.

УДК 2; 94
ББК 71

Шамилли Гюльтекин Байджановна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
ResearcherID: J-5758-2013
shamilli@yandex.ru
Ключевые слова: евреи Кавказа, традиционная музыка, коллективная память, систематизация, логико-смысловой подход, универсализм, этнография, история

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Звучащая память в традиции евреев Кавказа

Часть I. Контексты аргументации

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-66-95

Для цит.: Шамилли Г.Б. *Звучащая память в традиции евреев Кавказа. Часть* I. Контексты аргументации // *Художественная культура.* 2024. № 3. С. 66–95. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-66-95.

For cit.: Shamilli G.B. Sounding Memory in the Tradition of the Caucasian Jews. Part I. The Contexts of Argumentation. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 66–95. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-66-95. (In Russian)

Shamilli Giula B.
D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
ResearcherID: J-5758-2013
shamilli@yandex.ru
Keywords: Caucasian Jews, traditional music, collective memory, systematization, logical and semantic approach, universalism, ethnography, history

Shamilli Giula B.

Sounding Memory in the Tradition of the Caucasian Jews. Part I. The Contexts of Argumentation

Аннотация. В первой части статьи анализируются две контрастные риторики в дореволюционной и современной российской этнографии, связанные с вопросом о коллективной памяти кавказских (горских) евреев. Показано, что историческая смена контекстов аргументации обусловлена как проблемным полем гуманитарных наук, так и универсалистским подходом, базовым инструментарием которого являются категории «общего» и «особенного». Очевидно, что путь понимания «другой» культуры кавказских и, шире, «восточных» евреев лежит через принятие вариативности смыслополагания, предполагающей выход исследователя за пределы интуиций европейских еврейских общин. Показаны методологические и практические преимущества логико-смыслового подхода (принцип *то же — иначе*). В статье использованы российские, зарубежные этнографические издания и карты XVIII–XX веков.

Abstract. This article is an introduction to the problem of systematizing the traditional music of Jews in relation to the historical waves of their migration to the Caucasus. The author analyzes two contrasting rhetorics in Russian pre-revolutionary and contemporary ethnography related to the question of the collective memory of Caucasian (Mountain) Jews. It is established that the historical change of argumentation contexts is conditioned not only by the problem field of the humanities but also by the universalist approach, the basic tools of which are the categories of ‘the general’ and ‘the specific’. It is obvious that the way to understand the ‘other’ culture of Caucasian and, more broadly, ‘Eastern’ Jews lies through the acceptance of the variability of meaning-making, which implies the researcher’s going beyond the intuitions of European Jewish communities. The methodological and practical advantages of the logical and semantic approach (the principle of ‘same but different’) are shown. The article appeals to the rare Russian and foreign ethnographic publications and maps of the 18th-20th centuries.

Введение

Исторический дискурс представляет сложную исследовательскую проблему хотя бы потому, что связь с коммуникативными практиками опосредована языком описания реалий. Факты Средневековья, когда «фальсификация документов была нередким явлением… и совершенно не осуждалась» во имя главного критерия истинности — «блага, которое этот документ обеспечивал» [Курилла], ничуть не утратили значения и в более поздние времена. Создание историй по заказу правителей имело мало общего с их научным объяснением на основе данных археологии и часто предполагало наличие эталонного образца, например жизнеописаний Александра Македонского, в соответствии с которыми возникал «свежий» нарратив.

Идея равной значимости интерпретаций исторических событий с каждым днем теряет привлекательность по причине далеко не равных практических последствий для жизни и благополучия людей. Научное исследование всегда обнаруживает риторический контекст, замешанный на продвижении тех или иных ценностей, в зависимости от которых *мы узнаем одно и не узнаем другое*. «Знание не имеет объективной природы», — говорит Перти Антонен (род. 1953), добавляя, что этот же принцип применим к «информации о прошлой или настоящей культуре и культурной практике. Ее никогда не изучают и не собирают ради нее самой, потому что такой „собственной“ ценности не существует. Получение и коллекционирование того, что считается ценной информацией о культуре, *приобретает смысл только в определенных контекстах аргументации*, как среди тех, кто занимается сбором, так и среди тех, кто позиционируется как источники такого сбора» [Anttonen, 2005, p. 79].

Если знание не является объективным, а «приобретает свой эпистемологический авторитет в риторических контекстах», сами контексты «сосредоточены на том, что считается *ценным среди тех, кто занимается такой деятельностью*…» [Anttonen, 2005, p. 79]. Исследование либо представляет то, что рассматривается как ценность, либо же оспаривает данные ценности и практику, которая о них сигнализирует, «делает заявления… *о себе самом и об обществе,* в котором практикуется [курсив наш. — *Г.Ш.*]» [Anttonen, 2005, p. 79]. Таким образом, контекст аргументации формирует ценность этнографических «фактов» как со стороны собирателя, так и со стороны информанта [Anttonen, 2005, p. 79]. Вирджиния Домингес полагает, что мотивация «„открыть“ и представить особый исследовательский взгляд заключается не в самом предмете, а *в его ценности для того, кто его обнаруживает*, смотрит на него и выставляет *на всеобщее обозрение*» [Anttonen, 2005, p. 79].

Ценностные критерии подлежат изменчивости — зависят от идеологии, научных школ, социально-политической ситуации и многого другого, что влияет на исторический дискурс и его устойчивость. Наиболее беззащитным предстает документ как источник информации и то, что не объясняет самое себя. Немногим лучше обстоит с нотным текстом, записью традиционных мелодий. Оторванный от реалий прошлого документальный «факт» становится в руках исследователя столь же уязвимым, сколь и лишенным внутренней ценности, которую он обретает в новом контексте и даже контекстах. Так рождаются интерпретации и мнения. Каковы же они в контексте истории кавказских евреев?

Цель настоящей статьи — рассмотреть контексты аргументации по вопросу о коллективной памяти кавказских евреев, крайне важной для изучения традиционной музыки.

Методология этнографии

Разительный контраст подходов дореволюционной и современной российской этнографии сопряжен с методологической проблемой и требует серьезного внимания. Очевидно, что всесубъектность русской этнографии, выраженная в поиске *Другого* в себе самом, со временем уступила поиску себя в *Другом* и в результате не скрываемой иронии в восприятии евреев Кавказа: «Далеко не везде глаз стороннего наблюдателя выхватывает их как нечто целое из толпы и определяет их тем странным названием, под которым они вошли в историю — „горские евреи“, евреи-горцы. Чаще всего их с кем-то путают… И наконец, основной вопрос, который часто можно было услышать — а евреи ли они? Уж больно непохожи на привычных всем украинских или литовских евреев с их идишем, привычными фамилиями и именами, местечковым бытом» [Горские евреи, 1999, с. 6].

В данном наблюдении очевиден кризис универсализма, в котором *общее* для всех (европо- и любой центризм) неминуемо приводит к отрицанию (неприятию, вытеснению, высмеиванию) *особенного*. Такому подходу противостоит логико-смысловая методология[1], полагающая Другого тем-же-самым-*иначе*, так как взаимо-*инаковость* приводит к принятию, приумножению, наращению, подобно тому как различные по форме жемчужины связываются одной нитью. В этом случае на место иронии или страха как естественной реакции на Другого приходит понимание иных логических оснований и, как следствие, взаимоуважение.

Ирония для универсализма — это реакция на раздвоенность сознания между «фактом» и невозможностью его озвучить без нарушения современных представлений о политкорректности. Она — маркер глубоких изменений, которые произошли в науке, изучающей встречу контрастных миров в результате кавказских завоеваний Российской империи конца XVIII — начала XIX века. Пусть неприглядное, но честное описание противостояния миров в дореволюционной этнографии сменилось иронией «своеобразия» и недоверия к коллективной памяти евреев-горцев: будто пришли на Кавказ не ранее XVI века, переняли материальное и нематериальное наследие от коренных народов (пословицы, поговорки, музыка и пр.), и вообще — «евреи ли они?» На заре российской этнографии Илья Анисимов[2] описывал случаи исключительно морально-бытового противостояния, когда «высокомерие, с которым относились русские евреи к горцам при всяком удобном случае», привело к вражде, и «на сколько сильна она, можно судить из того, что у горских евреев сложилась пословица: „Эшгенезире эзъ ховорё кущдё хуб нйсди, эз песёй кофбю бисдоге бешгай“, т.е. „не хорошо убивать европейского еврея чрез горло (резать), а непременно чрез затылок, чтобы мучить его“» [Анисимов, 1888, с. 3–4].

(1) О логико-смысловой методологии и ее применении к музыке Передней и Центральной Азии см. [Шамилли, 2020].

(2) Илья Шеребетович Анисимов, или Элиягу бен Шербет Нисим-оглы (1862, Тарки (Махачкала) — 1928, Грозный) — российский еврейский ученый-этнограф. Происходил из рода раввина Нисим-оглы (азерб. «сын Нисима»), знаменосца и подданного имама Шамиля (1858–1859). Выпускник императорского технологического института, ученик В.Ф. Миллера. Автор ряда работ на русском и иврите, среди которых см. [Анисимов, 1908, 18, с. 467–472; Анисимов, 1894, с. 234; Анисимов, 1888, вып. III, с. 171–332], «кавказский Колумб, открывший миру горских евреев (Роман Бадалов)» [Шпанин, б.г., с. 11].

Причину сомнений в принадлежности горцев к евреям составляет все та же *непохожесть*, зафиксированная в этнографической классификации евреев СССР. Универсалистский подход очевиден в выстроенной схеме: евреи, евреи горские, евреи бухарские, евреи-караимы, где первая позиция — «евреи» — по умолчанию соотносится с евреями Европы (*ашкенази*) и выступает как родовое понятие, или *общее* для всех. Категория *особенного, своеобразного* отражается в приставленных к евреям географических атрибутах, хотя что помешало бы сделать наоборот, поставив на место «общего» евреев Палестины (она же Иудея до императора Адриана, 117–138), Ирака или Ирана с учетом их проживания в безусловной близости от Святой Земли на протяжении почти трех тысяч лет, да и зачем это делать? Ведь так мы вновь попадем в тупик родовидовой классификации вместо систематизации того-же-*иначе*.

Контекст аргументации через современный универсалистский язык описания культуры существенно трансформировал восприятие исторических текстов: «Горские евреи, столь сильно отличавшиеся от других евреев по своим обычаям, истории, образу жизни, заинтересовали его настолько, что он решил посвятить себя изучению *этой своеобразной части еврейского народа*» [Горские евреи, 1999, с. 20], — вкладывает автор собственное ощущение в уста путешественника Иуды Чёрного (1835–1880)[3], посетившего места проживания соплеменников на Кавказе. Между тем Чёрный подчеркивает *инаковость* кавказцев в целом, не отказывая евреям в тысячелетнем проживании на родных землях: «Они дают своим детям имена самые древнееврейские, которые теперь не в употреблении у европейских евреев. Это доказывает, что они должны быть потомки тех евреев, которые взяты были в плен Салмансаром ассирийским, еще во времена первого существования храма иерусалимского, ибо употребляемые у них имена, мужские и женские, употреблялись еще во время

(3) Иосиф-Иуда бен Яков Чёрный (1835, Минск — 1880, Одесса) — российский путешественник, получивший традиционное еврейское образование. Провел более дести лет на Кавказе, ходатайствовал перед Alliance Israélite для улучшения жизни еврейских общин. Часть его трудов не издана и пропала после революции 1917 года.

странствия евреев в Аравийской пустыне и во время судей и царей израильских. Привожу здесь некоторые из таких имен для примера. *Имена мужские*: Мамре[4], Гамлиил, Аминодав, Нахшон[5], Эльдод[6], принадлежащие ко времени странствования евреев в пустыне; Элькона[7], Осниил[8], Уфтах и Монеах, принадлежащие ко времени судей; Авнер[9], Бениогу, Иоав, Цефаня и много других, принадлежащих ко времени израильского царства, при первом храме. *Женские имена:* Авигаил, Абишаг, Оснат, Билга, Махлас, Серах, Пенина, Керенгапух, Шуламит[10], Йоэль, Йемима, Иска и пр., не существующие вовсе теперь у евреев» [Чёрный, 1870, с. 40–41]. Чёрному вторит Василий Немирович-Данченко (1845–1936)[11]: «Отчего наши евреи выродились, отчего русский Израиль развратился! Разве менее кровавая борьба досталась на долю его собратий, заброшенных в горы Дагестана, разве не столь же томительно было их прошлое, разве они не страдали, не плакали такими же горючими слезами?.. *Древний еврей тут весь перед вами*. Я не хочу ни ненавидеть, ни защищать. Я говорю только о том, что видел, и затем ставлю вопросительный знак [курсив наш. — *Г.Ш.*]» [Немирович-Данченко, 2015, с. IV].

И в дореволюционной России систематизация народов по родовидовому типу проводилась повсеместно (татары, татары казанские, оренбургские, астраханские крымские, «адербейджанские» и прочие). Например, эндоним «татарин», ошибочно распространившийся на азербайджанских тюрок[12], был дан не только тем, кто разговаривал

(4) Название долины, где жил и умер Авраам.
(5) В оригинале «Нахшов». Сын Аминадава из колена Иегуды, один из вождей во время скитаний по пустыне (Числа 1:7; 2:3).
(6) Один из 70 мужчин, выбранных Моисеем из общего числа старейшин (Числа 11, 16, 17, 23–29; ср. Сангедр., 17a; Семах., VIII).
(7) Второй сын Кораха, из колена левитов (Числа 16:1–40).
(8) Первый из 12 малых пророков (Книга Осии).
(9) Двоюродный брат царя Саула и его военачальник (1 Цар. 14:50–51).
(10) В оригинале «Шунамит». Исторический персонаж Песни Песней.
(11) Василий Иванович Немирович-Данченко (1845, Тифлис — 1936, Прага) — русский писатель, путешественник и журналист, автор этнографических очерков о евреях Дагестана, старший брат театрального режиссера.
(12) В классическом исламе идентичность устанавливалась по языку и месту проживания, что сохранялось в начале XX века, когда слово «тюрк» указывало на язык говорящего на нем народа, а «азербайджанский» — на географический ареал проживания [см.: Гаджибеков, 1927].

на языках тюркской группы, но даже народам кавказской языковой семьи. В описании Ширвана читаем: «Мечетей в губернии было в 1860 году 464, православных церквей 10, армяно-григорианских 265, монастырей 22, из них 1 огнепоклоннический… Жители преимущественно принадлежат к тюркскому племени, но удержали за собой название тех ханств, в которых они прежде обитали. Например, Талышинцы, Карабахи, Ширванцы; жители кубинского уезда составляют отрасль Лезгинцев [лезгин. — *Г.Ш.*]. *Русские вообще всех их называют татарами*. Кроме того, здесь живут армяне, евреи и немного цыган [курсив наш. — *Г.Ш.*]» [Географическо-статистический словарь, 1863, с. 187].

Простой и удобный для управления империей механизм классификации не затрагивал на протяжении долгого времени чувства большинства «инородцев» по причине незнания русского языка. Он работал как инструмент делопроизводства и со временем вошел в российскую историческую науку и этнографию. О недостатках такого подхода позднее напишет Н.М. Ядринцев[13], заметив, что «Ф. Мюллер, кажется, сделал слишком обширное обобщение, отрешившись от расового и антропологического деления. Они соединили и европейских тюрков-османов, татар и азиатских тюрков, хотя по своим антропологическим признакам они представляют резкую разницу» [Ядринцев, 1891, с. 14].

Спустя время большинство покоренных народов вернет эндоним и даже сохранит его в процессе формирования политических наций XX века, но не так обстояло с евреями Кавказа. Ирония *своеобразия* в описании их культурного наследия со временем обрела столь ощутимую тональность, сколь драматичен по сути эмоциональный отклик на ее отсутствие, полученный автором статьи «по причине и при необходимости»[14]. Все это заслуживает внимания в контексте того, что выставлено на всеобщее обозрение современной исторической науки.

(13) Николай Михайлович Ядрйнцев (1842, Омск –1894, Барнаул) — российский сибирский исследователь, публицист и общественный деятель.
(14) Эти слова приписываются древнегреческому философу Левкиппу, отрицавшему случай как то, что не имеет причинных оснований.

Коллективная память

Понимание музыкального наследия кавказских евреев тесно связано с их коллективной памятью, вот почему тема ассирийского плена является принципиально важной. В современной российской иудаике известна точка зрения, рассматривающая в соответствии с подходом Дж. Фрезера коллективную память горских евреев как совокупность аллюзий и мифологем [Куповецкий, 2009, с. 58–62]. Согласно этой точке зрения релевантная информация в устных преданиях кавказских евреев XIX века «сохранялась только о событиях, происшедших не ранее конца XVI — начала XVII столетия» [Куповецкий, 2009, с. 58]. Вывод основан на предположении (!), будто легенды об ассирийском и вавилонском пленениях внедрены в коллективную память кавказских евреев коллекционером Авраамом Фирковичем (1785–1874) через местных раввинов в 1840 и 1849–1850 годы. Дескать, он мог подсказать им, как извлечь выгоду: «вы из изгнанников Самарии и из плена эпохи Первого Храма, вы ушли в Персию, а оттуда в государства и города Мидии… и вас будут считать древними сынами Израиля… и *вы найдете милость в глазах русского государства* [курсив наш. — *Г.Ш.*]» [Куповецкий, 2009, с. 58]. То обстоятельство, что в 1837 году, за три года до появления Фирковича, «„коренным евреям“ [евреям-горцам. — *Г.Ш.*], которые „живут целыми селениями и упражняются в хлебопашестве“, было предоставлено на Кавказе право жительства» [Куповецкий, 2009, с. 58], нивелируется предположением о якобы все еще сохранявшемся беспокойстве горцев за свое будущее, что в конечном итоге побудило их принять «аллюзии библейского повествования о Вавилонском (2 Царств 24: 12–16; 25: 11; Иерем. 39: 19; 52: 12–15; 28–30) и, куда менее определенно, Ассирийском (2 Царств 15: 29; 17: 6, 24; 18: 11; 1 Хроник 5: 6, 26) пленениях» [Куповецкий, 2009, с. 60], зафиксированные в этнографических материалах.

Кавказские евреи встретили Фирковича в статусе коренных жителей родного края, в то время как он сам по факту рождения в Луцке (а вместе с ним и евреи европейской части империи) формально подпадал под закон о «черте оседлости». В их взаимоотношениях с Фирковичем все должно было бы случиться с точностью до наоборот. К тому же у Фирковича в кавказских еврейских общинах не было поддержки. Его единственный друг, раввин Элияху Мизрахи,

Ил. 1. Еврейские общины за пределами черты оседлости. 1900. Источник: Атлас по истории еврейского народа. URL: https://jhist.org/maps/gilbert_106.htm
Fig. 1. Jewish Communities outside the Pale of Settlement. 1900. Source: Atlas of Jewish History. Available at: https://jhist.org/maps/gilbert_106.htm

скончался в 1848 году [Шапира, 2006, с. 19], а столь значительные сдвиги в сознании всего народа, расселенного на большой территории Дагестана и Азербайджана, не происходят одномоментно при отсутствии современной виртуальной реальности и средств манипуляции массовым сознанием.

Труды Адама Олеария (1603–1671), Николаса Витсена (1641–1717), Яана Янсена Стрейса (1630–1694) и других зарубежных дипломатов, ученых и путешественников зафиксировали предание об ассирийском и вавилонском пленениях в различных уголках Кавказа за сто лет (!) до появления Фирковича (см. ниже). Эти факты являются подлинным аргументом, отметающим домыслы современной культурологии.

Библейская археология, изучая историю евреев, не отменила, а скорректировала на временно́й шкале события периода распространения монотеизма, храмовых ритуалов, последовательности появления книг Пятикнижия [Торик, 2020] и т.д. Этнографические материалы 1830–1888 годов [Чёрный, 1869; Дорн, 1875; Анисимов, 1888; Миллер, 1892] и современные труды [Мурзаханов, 1994] убе-

ждают в устойчивом сохранении преданий о двух ранних волнах переселений евреев — ассирийской и вавилонской. Они же приводятся ниже в современной (не в дореформенной) орфографии.

Иуда Чёрный пишет: «По преданию горских еврейских обществ, обитающих в Терской области, выходит, будто они потомки пленников Салмансара [V (727–722). — *Г.Ш.*], Ассирийского царя, выведенных им из Самарии и поселенных в Ассирии[15], Колхе[16], на реках Гозан[17] и в старой Мидии еще во времена существования 1-го Храма Соломонова в Иерусалиме в 9-м году царствования Осии, Царя Израильского, или в 6-м году[18] царствования Иезекии, царя Иудейского[19] ок. 720 года до Р.Х.[20] Из старой Мидии[21] они переселились в Ширван[22]. По случаю разных угнетений Ширванских и Персидских владетелей, они принуждены были искать пристанище в Дагестанских горах, где жили долгое время в Джугут-Катте, развалины которого сохранились до ныне у подошвы горы, омываемой небольшой речкой Нукерой на расстоянии одного часа верховой езды от селения Маджалиса в Кайтаго-Табасаранском округе» [Чёрный, 1869, с. 3].

Б.А. Дорн[23] описывает вторую волну переселения евреев при вавилонском царе Навуходоносоре II (605–562): «Сасанидские цари

(15) Включает иранский Азербайджан, завоеванный Ассирией в VIII веке до н.э.

(16) Считается, что это г. Нимруд, в др. евр. «Калах», расположенный к юго-востоку от Мосула на территории современного Ирака. Известен первой в истории человечества линзой, обнаруженной во время экспедиций 1980-х годов.

(17) Гозан — местность в Месопотамии (4 Цар. 19:12; Ис. 37:12), возле реки Хавор (4 Цар. 17:6; 18:11). В Синодальном переводе, наоборот, Гозан назван рекой, а Хавор областью.

(18) «9-й год царст. Осии соответствует 6-му году царст. Иезекия, ибо царство Евреев было разделено на 2 части: на царство Израильское в Самарии, и царство Иудейское, в Иерусалиме» [Чёрный, 1869, с. 3].

(19) «4-я Кн. Царств 46:7 и 48:12» [Чёрный, 1869, с. 3].

(20) «По хронологическому показателю Кавказского Календаря» [Чёрный, 1869, с. 3].

(21) Мидия — царство в северо-западных областях Иранского нагорья, возникшее по античным источникам в конце XVIII века до н.э., а ассирийским — в XVII веке до н.э. в результате антиассирийского движения, поддержанного пришельцами—киммерийцами и скифами [Алиев, 1966, с. 422–433].

(22) Ширван — «историческая область в Северном Азербайджане на западном берегу Каспийского моря к Востоку от реки Куры. Назв. „Ширван“ в форме „Шараван“ становится известным в эпоху Сасанидов (226–651) для обозначения части древней Албании Кавказской, позднее Аррана» [Алиев, 1966, с. 283].

(23) Борис Андреевич (Иоганн Альбрехт Бернгард) Дорн (1805, Шейерфельд — 1881, Санкт-Петербург) — востоковед-историк, иранист, семитолог, действительный член Императорской Санкт-Петербургской академии наук.

приказали перевести много людей из Персии в Дербенд и окрестности за известной стеной для защиты от Хазар. Потомками их можно считать жителей семи селений Джалган [جخلغان][24], Митаги [ميطاحى], Кемах [كماخ], Задиан [زديان], Бельгади [بلجدى Бильгади][25], и Гемейди [حميدى, Гюмейди] у южной стороны самой стены и Рукаль [روكال Рукель], в трех верстах оттуда, также к югу; они известны под общим названием *Тат* и сохранили иранское наречие. *Но в последние годы оно заменено адзербейджанско-турецким наречием* [азербайджанско-турецким наречием. — *Г.Ш.*]; только старики и женщины говорят еще по-татски. Живущие же в горах *Евреи* говорят на испорченном персидском языке (*татском*). Они стали селиться, говорят, к северу от Дербента в конце восьмого или в начале девятого века. Первые их поселения были в *Табасаране*[26]: *Салах*[27] на *Рубасе*[28], недалеко от сел. Хушни-Салах, которое было уничтожено в 1855 году[29], после чего жители переведены были в разные места; также в Кайтахе: ущелье близ Кала-Корейша, которое еще доселе называется *Шиут-Катта*, т.е. Еврейское ущелье. Отсюда Евреи, лет 300 тому назад, отправились в Маджалис, а потом часть их ушла в Янги-кент. Между Евреями, живущими в Темир-Хан-Шуринском[30] уезде, сохранилось предание, что после первого разорения Иерусалима они переселились в Багдад[31], а впоследствии в Тегеран, Гамадан [Хамадан. — *Г.Ш.*], Решт, Кубу, Дербент, Маджалис, Карабудах-кент и Таргу» [Дорн, 1875, с. 492–493].

По той причине, говорит И.Ш. Анисимов, что евреи Кавказа были переселены в Мидию еще ассирийскими и вавилонскими царями, их предки «принадлежат еще ко временам 1-го храма и не участвовали в убиении Иисуса Христа, как об этом заявляют и сами горские евреи, в какой бы аул или город вы ни приехали, говоря, что это предание

(24) Правильная транслитерация «Джахāлған».

(25) Должна стоять буква ڳ вместо ج.

(26) Название области.

(27) Салах (Селах, Цалак) — одно из древнейших еврейских поселений в Табасаране; разрушено в 1831 году во время набега Гази-Магомеда, первого имама Дагестана [История, 2018, с. 117].

(28) Название реки.

(29) Причина уничтожения неизвестна.

(30) В прошлом Буйнак.

(31) Древний Опис — город в низовьях реки Тигр, ставший спустя тысячелетия территориально районом современного Багдада (Ирак).

перешло к ним от их дедов и отцов» [Анисимов, 1888, с. 12]. Подобная мысль могла быть инициирована дискуссиями во время учебы Анисимова в Императорском технологическом институте Санкт-Петербурга.

Согласно В.Ф. Миллеру, «как бы мы ни смотрели на это предание, несомненным фактом является то, что *действительно в той части Мидии, которая впоследствии называлась Атурпатаканом, а в настоящее время известна под названием Азербайджан*[(32)]*, существовало значительное еврейское поселение, которое и было колыбелью Кавказских Евреев* [курсив наш. — *Г.Ш.*]» [Миллер, 1892, с. XVII]. Ссылаясь на А.Я. Гаркави[(33)], он приводит цитату из труда Эльдада ха-Дани, еврейского путешественника второй половины XI века: «Попал же он (Эльдад) к колену Исахарову, которое кочует по горам у берега моря (Каспия) на границе Персии и Мидии. Они занимаются Торой и днем, и ночью и исполняют стих: „И поучайся в ней денно и нощно“. Они ни с кем не вели войн, кроме войны из-за Торы (т.е. прений о законе). Живут они в покое и мире, нет у них ни помех, ни злых приключений. Занимают пространство десяти дней в длину и ширину. У них много скота, и никто из них не совершает преступлений. Соседями их народы, поклоняющиеся огню и женящиеся на своих матерях, дочерях и сестрах. Они не имеют хлебопашцев и все покупают за деньги. Колено Исахара имеет князя и судью, которого зовут Нахшон; осуждают же они на одно из четырех судебных наказаний (смертью).

(32) «Адербейджанские [Азербайджанские. — Г.Ш.] евреи составляли одну из многочисленных еврейских колоний Персидской монархии. Известно, что по свидетельству книги Эсфирь (3, 8) Евреи проживали во всех сатрапиях Персии. Насколько в период пленения они прижились на новых землях видно из того, что дозволением Кира вернуться в Иерусалим воспользовались только два колена, остальные же 10 остались в пределах новой родины. Положение общественное и политическое Евреев во времена парфянского владычества было для них сравнительно благоприятно. Их политический глава, т. на. Resh galutha [«Реш Галута», в ашкеназской фонации «Рейш Галута», т.е. «Глава в изгнании». — Г.Ш.] — эскиларх, пользовался большим почетом при царском дворе, занимая четвертое место после царя в государстве» [Миллер, 1892, с. XVII].

(33) Авраам Яковлевич Гаркави (1839–1919) — российский исследователь истории и ориенталист, председатель комиссии «Общества для распространения просвещения между евреями в России», зав. еврейским отделом восточных рукописей Императорской публичной библиотеки, автор работ по средневековой восточной, русской и еврейской истории (Хазария).

Разговаривают они на святом (т.е. еврейском), персидском и кедарском языках» [Миллер, 1892, с. XVIII].

Наконец, Юрий Мурзаханов (род. 1959)[(34)] со ссылкой на Адама Олеария отмечает, что в конце 30-х годов XVI века в Дербенте проживали евреи, «писавшие себя из колена Вениаминова» [Олеарий, 1906, с. 487], и это же подтвердил Я. Стрейс в Дербенте летом 1670 года [Стрейс, 1935, с. 236], а Н. Витсен [Witsen, 1725, s. 567] после поездки в Дагестан в 1690 году сообщил, что предки евреев прибыли на Кавказ после «ассирийского пленения» [Мурзаханов, 1994, с. 9].

Исследовав надпись на стеле с изображением ассирийского царя Саргона (KS, стр. 176, строка 33 и сл.), И. Дьяконов подтвердит библейский нарратив с той небольшой поправкой, что не 722, а «715 год — год организации ассирийских провинций в Мидии — является, таким образом, наиболее вероятной датой поселения израильтянского контингента в Мидию» [Дьяконов, 2012, с. 231]. Ни один этнографический материал не содержит упоминание о празднике *Ханука* в давние времена в календарном цикле кавказских евреев, видимо не принимавших участия в восстании Маккавеев (священнический род из поселения Модин) периода государства Селевкидов (167 год).

Вместо «конгломерата»

Недоверие к исторической саморефлексии кавказских евреев сформировалось в контексте аргументации, отказывающей народам этой земли в такой форме институции, как государственность. Контекстом аргументации является миф, будто «в начале XIX века Российская империя *инкорпорировала* в свой состав Восточный Кавказ», а «население этого региона отличалось крайней многоликостью и состояло из *конгломерата* племенных, локальных, конфессиональных и языковых общностей [курсив наш. — *Г.Ш.*]» [Куповецкий, 2009, с. 58]. Однако не «слияние», а завоевание, зафиксированное в исторических документах, осталось в памяти народов Кавказа и России, хотя и более ранняя петровская компания 1722–1723 года также оставила заметный след

(34) Юрий Исаевич Мурзаханов (род. 1959, Нальчик) — российский этнограф, кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории Кабардино-Балкарского государственного университета.

в истории еврейского народа: «Политика Петра Великого была чужда всякого сентиментализма. Этот человек, сам богатырски могучий, был верным исполнителем непреложного закона природы: сильный преобладает над слабым. А Петр был так уверен в силах русских людей, что для покорения каспийского побережья назначил отряд всего из двух пехотных батальонов, командиром которых поставил полковника Шипова. И наделали же дел эти шиповские богатыри! <…> Кто уцелел — бежал, а к утру на поле битвы лежали груды мертвых тел… Результаты этой победы были блестящи. В июле следующего 1723 года было занято Бакинское ханство, за ним последовало занятие Ширванскаго ханства и персидских областей — Гилянской, Мазандаранской, Астрабадской» [Покоренный Кавказ, 1904, с. 142–143].

Чувство самосохранения вынудило евреев преодолевать естественные границы феодальных государств — реки, за которыми начинались новые владения, горы, которые отделяли одни народы от других, и морские просторы, как будто смывавшие все границы. В то время на Кавказе процветали ханства с традицией передачи власти от отца к сыну, несущую равенство по логике связывания «корня-и-ветвей» [Шамилли, 2022]. Не «конгломерат» народов, а все еще сохранявшиеся традиции некогда сильных государственных образований, управляемых исламским правом (*шариат*) и местными обычаями (*адат*), предстали спустя десятилетия перед Немировичем-Данченко: «Вообще ни евреи к мусульманам, ни мусульмане к евреям не чувствуют здесь никакой вражды… Солидарность, существующая между муллами и евреями, доказывает, что *здесь неизвестно кагальное устройство*[35], подтачивающее народное благосостояние западного края к выгоде тамошнего израиля. Евреи на Кавказе, и именно горские: то, чем они должны были бы быть везде, *не обособленная, в исключительное положение поставленная община, а полноправные, сливающееся с общею массою населения люди*, полезные труженики и производители [курсив наш. — *Г.Ш.*]» [Немирович-Данченко, 2015, с. 49].

(35) Кага́л (ивр. קָהָל — букв. «толпа», в широком смысле «община» евреев) — административная форма самоуправления евреев Польши и других стран Восточной Европы.

Ил. 2. Карта Кавказского края с обозначением границ 1801–1813 годов. Составлено «Историческим Отделом при Штабе Кавказского военного округа». Тифлис, 1901. Фрагмент
Fig. 2. Map of the Caucasus region with the designation of the borders of 1801–1813. Compiled by the "Historical Department at the Headquarters of the Caucasian Military District". Tiflis, 1901. Fragment

Бывало, что торгово-экономические отношения феодальных государств перерастали в кровавые набеги, от которых существенно страдали и евреи, но куда более беспощадной была война с сильным северным соседом. Карты Кавказского края, составленные Историческим отделом при Штабе Кавказского военного округа с указанием новых границ 1801–1813 годов, подтверждают многотомные Акты кавказской археологической комиссии [Акты, т. I–XII, 1866–1904]. После покорения Грузии (1801), вслед за ней Мингрелии (1804) и Картвелии (1804), Российская империя овладела землями Кавказского

Ил. 3. Неизвестный художник. Наследный принц Персидский Аббас-Мирза (1789–1833). Начало XIX века. Источник: Утверждение русского владычества на Кавказе. Том II. Под руководством начальника штаба Кавказского военного округа ген. лейт. Н.Н. Белявского. Составлен в военно-историческом отделе под редакцией генерал-майора Петте. Тифлис: Типография Лор-Меликова, 1902. С. 163
Fig. 3. Unknown artist. Abbas Mirza (1789–1833). The beginning of the 19th century. Source: Establishment of Russian rule in the Caucasus. Volume II. Under the direction of the Chief of Staff of the Caucasian Military District, Gen. Lt. Gen. N.N. Belyavsky. Compiled in the military-historical department under the editorship of Major-General Pette. Tiflis: Tipografiya Lor-Melikov, 1902. P. 163

Азербайджана[36] с преимущественно мусульманским населением ханств Гянджинского (1804), Шушинского или Карабахского (1805) и Ширвана (1805), а спустя год присоединила ханства Бакинское, Кубинское, Дербентское и Кюринское (1806).

Придя на помощь к ханам, управитель иранского Азербайджана[37] (Табриз), пятнадцатилетний наместник Аббас-Мирза (1789–1833), сын Фатали-шаха «Персидского» (1797–1834) из тюркского племени Каджар (область Карабах), был вскоре разбит в долине Дзягям (ошибочно «Дзегам»: в современной топонимике «Зяям») возле одноименного

(36) Понятие военно-политических карт Российской империи XIX века.
(37) Феодальное государство, находившееся в вассальном подчинении шаха Ирана.

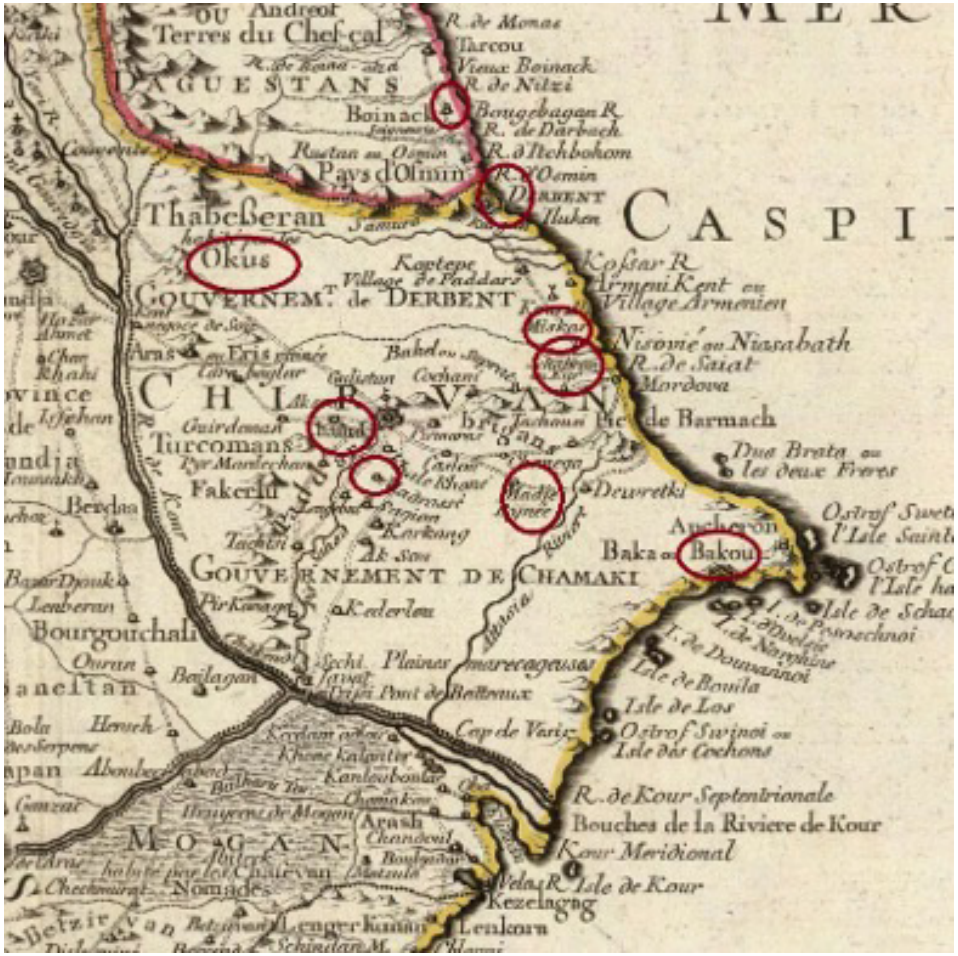
Ил. 4. Аллахверди Афшар. Панно «Русско-Персидская война». Принц Аббас Мирза целует копыто лошади своего отца Фатх-Али-хана Каджара перед сражением с армией генерала Цицианова. 1804 год. XIX век. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Fig. 4. Allahverdi Afshar. Panel “Russian-Persian War”. Prince Abbas Mirza kisses the hoof of his father Fatah Ali Khan Qajar’s horse before the battle with the army of General Tsitsianov, 1804. 19th century. The State Hermitage Museum, St. Petersburg

поселения в пределах владений Джавад-хана Гянджинского. Там проживали также и евреи [подробнее см.: Куповецкий, 2010, с. 145–175].

Из письма князя П.Д. Цицианова к Ибрагим хану Карабахскому-Шушинскому от 8 января 1804 года, после покорения Гянджи: «Немало удивляюсь тому, что я здесь нахожусь с высокославными и непобедимыми Российскими войсками более месяца, да и 6 дней уже прошло по взятии крепости штурмом от упорства и буйства Джавад-хана Гянджинского, падшего с сыном Хусейн Кули-агою и с 1500 людей от штыка Российского, а вы, будучи в таком близком соседстве и должны будучи искать покровительства сильного, не присылаете ко мне с приветствием… Слыхано ли на свете, чтобы муха с орлом переговоры делала — сильному свойственно приказывать, а слабый родился за тем, чтобы повиноваться» [Акты, 1868, с. 696].

Даты подписания мирных договоров знаменовали медленные, но неукоснительные изменения в прежнем жизненном укладе, который тысячелетиями формировался после исламской экспансии региона. Академическая наука с опозданием включит новые народы

Ил. 5. Делиль Гийом. Atlas nouveau. Амстердам, 1742. Фрагмент. Карта стран, окружающих Каспийское море, составленная для использования королем (вероятно, Людовик XV). На основе карты этого моря, изготовленной по воле Царя (Петр I), на основе рукописей грузинского князя Сулхан-Сабы (Орбелиани), а также послов гг. Крузиуса, Зурабека и Фабрициуса, составленных по пути в Персию, и заметках многих образованных путешественников. Основанная также на астрономических наблюдениях Гийома Делиля, Первого королевского географа, члена Королевской Академии наук, 15 августа 1723. Источник: https://ourbaku.com/index.php/Баку_на_карте_Гийома_Делиля_(XVIII_в.)
Fig. 5. Delille Guillaume. Atlas nouveau. Amsterdam, 1742. Fragment. Carte des Pays voisins de la Mer Caspiene, dressee pour l'usage du Roy. Sur la carte de cete Mer, faite par l'ordre du Czar, sur les Memoires manuscrits de Sofkam-Sabbas, Prince de Georgie, sur ceux de Mrs. Crusius, Zurabek, et Fabritius Ambassadeurs a la Cour de Perse, et sur les eclaircissemens tirez d'un grand nombre de persones intelligentes du pais. Assujetie aux Observations Astronomiques. Par Guillaume Delisle, Premier Geographe du Roy, de l'Academie Royale des Sciences. 15 Aout 1723. Source: https://ourbaku.com/index.php/Баку_на_карте_Гийома_Делиля_(XVIII_в.)



Ил. 6. Карта Кавказа Лондонского географического института. Начало XVIII века. Фрагмент
Fig. 6. Map of the Caucasus by the London Geographical Institute. Early 18th century

во «Всеобщую географию Российской империи», поэтому в издании 1807 года еще не будет кавказских евреев, хотя упомянут «жидов», многочисленных «в губерниях, присоединенных от Польши; кроме сего находятся они и по другим городам России, занимаясь торговлею и разными промыслами» [Всеобщая география, 1807, с. 53]. А из народов Кавказа назовут лишь «персов» с уточнением, что «веры магометанской и занимаются торговлею» [Всеобщая география, 1807, с. 52–53].

Спустя время систематизация народов России по признаку веры обнаружит присутствие евреев и на Кавказе: «[Ширван]. Вера. *Христианская Грегорианская*, исповедуемая Армянами, имеющими в *Шемахе* епископа. *Магометанская: секты Омара*, которой держатся жители окрестностей гор. Кубы, Будугского и Хыналыгского округов и Шекинского Ханства. *Магометанская: секты Али,* которой следуют: Шахсеваны, жители Бермакского, Сааданского и Мюскюрского округов, большая часть Шекинской провинции. *Еврейская,* исповедуемая д. *Кулгат* близ Кубы *Евреями*» [Зубов, 1835, с. 75].

Однако столь скромные сведения о евреях разительно контрастировали с зарубежной этнографией того же периода. В описании путешествия по Кавказу и иранскому Азербайджану в 1830–1831 годы Эли Смит (1801–1857)[38] заметит, что «…среди мусульманских деревень в провинции *Дербенд* многие говорят, что они когда-то были евреями» и назовет 100 семей в Варташене, расположенном недалеко от Нухи, 200 или 300 семей недалеко от *Шамахи,* немало торговцев на рынках *Баку,* 400 семей в пригороде *Кубы*, имеющей семь синагог, а также 100 семей в Дербенте, где есть собственный еврейский караван-сарай, и «*все они уроженцы страны, рожденные от предков, которые жили в ней веками,* и говорящие на ее языке или на нескольких языках [курсив наш. — *Г.Ш.*]» [Smith, 1833, p. 261–262].

Места поселения евреев видны на карте 1723 года (отмечены нами на ил. 5. — *Г.Ш.*): *Баку* (Bakou), *Шабран* (Shabran), *Мюшкюр* (Miskar), *Дербент* (Derbent), *Бойнак* (Boinack, от названия реки Boina-Alza), *Мюждю* (Madje), *Шамаха*/Шемаха (Shamaki) и *Огус* (название Okus, переименовано в Варташен и возвращено после 1991 года). Существенную поправку в данные Г. Делиля внесет карта XVIII века Лондонского географического института. На ней отчетливо будет виден город Куба (Kouba) и границы Кубинского ханства (Khanate of Kouba). Несмотря на то что местоположение города не точно совпадает с координатами современных карт, сам факт его существования оспаривает утверждение Географическо-статистического словаря Российской империи, что Куба основана в середине XVIII века Хусейн-Али-ханом Кубинским [Географическо-статистический словарь, 1863, с. 812].

(38) Смит (Смис) Эли (1801, Норсфорд, Коннектикут — 1857, Бейрут) — американский миссионер и ориенталист, выпускник Йельского университета (1821).

Древний топоним «Куба» принадлежит к одним из распространенных в регионе Передней Азии. Трехконсонантный семитский корень קבב (KBB) в определенной грамматической форме архаического арабского сохраняет указание на купол (dome), сводчатый шатер (vaulted tent) и шатер славы (tent of honour) [קבב, BDB, 1906], что актуально и для сирийского, то есть новоарамейского языка. При этом только сирийский и современный иврит удерживают такую грамматическую форму, как קוּבָּה (kūbāh). Для первого из них она несет значение дома терпимости (lupanar), а для второго же — хижины с указанием на архаический смысл [קבב, BDB, 1906]. Ряд древних переднеазиатских топонимов, в том числе и в Азербайджане, такие как Кубатлы (араб. Kuba-at-lı), указывают на то, что город, скорее всего, был превращен в место ханской резиденции, видимо, по причине удачного расположения на реке Кудиял-чай, но никак не основан на пустом месте в середине XVIII века.

Заключение

Исследование репрезентативных источников по истории и этнографии Кавказа показывает разительный контраст контекстов аргументации с середины XIX века до начала XXI столетия, касающихся вопросов коллективной памяти еврейского народа. Понимание процессов становления культурного наследия и звуковой памяти евреев Кавказа крайне важно для анализа механизмов традиционной музыки, к чему мы перейдем во второй части исследования. В результате изучения поставленного вопроса можно сделать вывод о том, что неспособность задать адекватный эпистемологический базис для рассуждений о культуре евреев Кавказа и языка *джуури* определена

универсалистским подходом, который рассуждает о народе *джууро* через «общий» эквивалент и, не находя его без остатка, ставит вопрос о их своеобразии и даже еврейской идентичности. Очевидно, что ни то ни другое не удовлетворяет носителей культуры и музыкальной традиции. Путь понимания кавказских и, шире, «восточных» евреев лежит через принятие вариативности смыслополагания и всесубъектности, предполагающей выход за пределы интуиций европейских еврейских общин.

Список литературы:

1 Акты, собранные Кавказской археографической комиссией / Под редакцией А.П. Берже. Т. I–XII. Тифлис: Тип. Главного Управления Наместника Кавказского, 1866–1904.

2 Акты, собранные Кавказской археографической комиссией / Под редакцией А.П. Берже. Т II. Тифлис: Тип. Главного Управления Наместника Кавказского, 1868. 1238 с.

3 *Алиев И.* Мидия // Советская историческая энциклопедия / Гл. ред. Е.М. Жуков. Т. 9: Мальта — Нахимов. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 422–433.

4 *Анисимов И.Ш.* Кавказские евреи-горцы. М.: Тип. Е.Г. Потапова, 1888. 152 с.

5 *Анисимов И.Ш.* Кавказские евреи-горцы // Сборник материалов по этнографии, издаваемый при Дашковском этнографическом музее / Под ред. В.Ф. Миллера. Вып. III. М.: Тип. Е.Г. Потапова, 1888. С. 171–332.

6 Анисимов И. О происхождении горских евреев // «Ха-Мелиц». Одесса, 1894. № 234. (Иврит)

7 *Анисимов И.Ш.* Горские евреи // Гашиолах. Т. 18. Вып. 107. Берлин, 1908. С. 467–472. (Иврит)

8 Всеобщая география Российской империи по последнему ея разделению. В 3 ч. Ч. III. М.: В типографии С. Селивановского, 1807. 68 с.

9 *Гаджибеков У.* Азербайджанские тюркские народные песни: Запись и гармонизация Узеирбека Гаджибекова и Муслима Магомаева. Баку: Азгиз, 1927. 51 с.

10 Географическо-статистический словарь Российской империи / Сост. П.П. Семенов-Тян-Шанский. Т. I. СПб.: В типографии В. Безобразова, 1863. 727 с.

11 Горские евреи: История, этнография, культура / Сост. и ред. В. Дымшица; под общ. ред. И. Бегуна. Иерусалим: ДААТ; М.: Знание, 1999. 464 с.

12 *Дорн Б.А.* Каспий: О походах древних русских в Табаристан с дополнительными сведениями о других набегах их на прибрежья Каспийского моря / Приложение к XXVI тому Записок Имп. Академии наук. СПб.: Тип. Акад. наук, 1875. 717 с.

13 *Дьяконов И.М.* История Мидии. Кн. 1. Баку: Нагыл Еви, 2012. 332 с.

14 *Зубов П.П.* Картина Кавказского края, принадлежащего России и сопредельных оному земель в историческом, статистическом, этнографическом, финансовом и торговом отношениях. В 4 ч. Ч. 4. СПб.: В типографии К. Вингебера, 1835. 311 с.

15 История и культура горских евреев / Науч. ред. Е.М. Назарова, Г.И. Семенов. М.: Всемирный конгресс горских евреев, 2018. 799 с.

16 *Куповецкий М.С.* Социокультурный анализ формирования коллективной памяти и мифологем о происхождении евреев восточного Кавказа до 80-х годов XIX в. // Этнографическое обозрение. 2009. № 6. С. 58–73.

17 *Куповецкий М.С.* К исторической демографии этнотерриториальных групп горских евреев Азербайджана в XVII–XIX вв. // Studia Anthropologica: Сборник статей в честь М.А. Членова / Под ред. А.М. Федорчука, С.Ф. Членовой. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Gesharim, 2010. С. 145–175.

18 *Курилла И.* Зачем фальсифицируют историю // Arzamas.academy. URL: https://arzamas.academy/materials/189 (дата обращения 10.05.2024).

19 *Миллер В.Ф.* Материалы для изучения еврейско-татского языка: Введение, тексты и словарь. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1892. 92 с.

20 *Мурзаханов Ю.И.* Очерк истории этнографического изучения горских евреев (XVIII — начало XX в.). М.: Чоро, 1994. 78 с.

21 *Немирович-Данченко В.И.* Воинствующий Израиль. Неделя у дагестанских евреев. Изд. 2-е. М.: URSS, Ленанд, 2015. 132 с.

22 *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / Введ., перевод, примеч. и указатель А.М. Ловягина. СПб.: А.С. Суворин, 1906. 638 с.

23 Покоренный Кавказ: Очерки исторического прошлого и современного положения Кавказа [По поводу столетия геройской борьбы за Кавказ и сорокалетия замирения Кавказа]. СПб.: Каспари, 1904. 664 с.

24 *Стрейс Я.Я.* Три путешествия: По Италии, Греции, Лифляндии, Московии, Татарии, Мидии, Персии, Ост-Индии, Японии и различным другим странам. 1647–1673 / Пер. Э. Бородиной, ред. А. Морозова. М.: Соцэкгиз, 1935. 415 с.

25 *Торик И.* История Земли Израиля в двух словах. Иерусалим, 2020. 500 с.

26 *Чёрный И.Я.* Горские евреи Терской области. Краткие исторические сведения // Терские ведомости. 1869. № 3. С.

27 *Чёрный И.Я.* Горскіе Евреі // Сборник свъдъний о кавказскихъ горцахъ, издаваемый съ соизволенія Его Императорскаго Высочества Главнокомандующего Кавказскаю Арміею при Кавказскомъ Горскомъ управленія. Вып. 3. Тифлисъ: В тип. Главного Управления Наместника Кавказского; Тип. Меликова, 1870. С. 1–44.

28 *Шамилли Г.Б.* Философия музыки. Теория и практика искусства maqām. М.: ЯСК, Садра, 2020. 552 с. (Философская мысль исламского мира: Исследования; Т. 5).

29 *Шамилли Г.Б.* Вопрос о становлении классической традиции иранской музыки в аспекте проблемы языка и мышления // Художественная культура. 2022. № 4. С. 342–373. https://doi.org/10.51678/2226–0072–2022–4–342–373.

30 *Шапира Д.* Как наблюдатель трансформирует наблюдаемый объект: Авраам Фиркович на Кавказе в 1840 г. и в 1849–1850 гг. и его влияние на горских евреев // Judaica Rossica. 2006. Вып. 4. С. 8–30.

31 *Шпанин М.Г.* Неизвестное об известном горско-еврейском этнографе И.Ш. Анисимове. [б.м], [б.г.]. 169 с.

32 *Ядринцев Н.М.* Сибирские инородцы, их быт и современное положение: Этнографическое и статистические исследования с приложением статистических таблиц. СПб.: Издание И.М. Сибирякова, 1891. 308 с.

33 *Anttonen P.* Tradition through Modernity: Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship. Helsinki: Finnish Literature Society, 2005. 215 p.

34 Atlas nouveau, contenant toutes les parties du monde ou sont exactement remarqués les empires, monarchies, royaumes, state, republiques, etc. [Карты] / par Guillaume de Delisle. Amsterdam: Covens et Mortier, [1774]. 1 атл. (22 карты): цв., раскрас. от руки.

35 *Smith E., Dwight H.-G.-O.* Missionary Researches in Armenia, Including a Journey through Asia Minor and into Georgia and Persia, with a Visit to the Nestorian and Chaldean Christians of Oormiah and Salmas. In 2 vols. Vol. 1. Boston: Crocker and Brewster, 1833. 472 p.

36 *Witsen N.* Noord en Oost Tartarye... 2 Uitg. Amsterdam, 1725. 467 s.

37 קבב // The Enhanced Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon with an Appendix Containing the Biblical Aramaic. Oxford: Clarendon Press, 1906. P. 2105–2106.

References:

1 *Akty, sobrannye Kavkazskoi arkheograficheskoi komissiei* [Acts Collected by the Caucasian Archaeological Commission], ed. A.P. Berzhe. Vols. I–XII. Tiflis, Tip. Glavnogo Upravleniya Namestnika Kavkazskogo Publ., 1866–1904. (In Russian)

2 *Akty, sobrannye Kavkazskoi arkheograficheskoi komissiei* [Acts Collected by the Caucasian Archaeological Commission], ed. A.P. Berzhe. Vol. II. Tiflis, Tip. Glavnogo Upravleniya Namestnika Kavkazskogo Publ., 1868. 1238 p. (In Russian)

3 Aliev I. Midiya [Midiya]. *Sovetskaya istoricheskaya ehntsiklopediya* [Soviet Historical Encyclopedia], ed. E.M. Zhukov. Vol. 9: Mal'ta — Nakhimov [Malta — Nakhimov]. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1966, pp. 422–433. (In Russian)

4 Anisimov I. Sh. *Kavkazskie evrei-gortsy* [Caucasian Mountain Jews]. Moscow, Tip. E.G. Potapova Publ., 1888. 152 p. (In Russian)

5 Anisimov I. Sh. Kavkazskie evrei-gortsy [Caucasian Mountain Jews]. *Sbornik materialov po ehtnografii, izdavaemyi pri Dashkovskom ehtnograficheskom muzee* [Collection of Materials on Ethnography, Published at the Dashkovsky Ethnographic Museum], ed. V.F. Miller. Issue 3. Moscow, Tip. E.G. Potapova Publ., 1888, pp. 171–332. (In Russian)

6 Anisimov I. O proiskhozhdenii gorskikh evreev [About the Origin of the Mountain Jews]. *Gamelits*. Odessa, 1894, no. 234. (In Hebrew)

7 Anisimov I. Sh. Gorskie evrei [Mountain Jews]. *Gashiolakh.* Vol. 18. Issue 107. Berlin, 1908, pp. 467–472. (In Hebrew)

8 *Vseobshchaya geografiya Rossiiskoi imperii po poslednemu eya razdeleniyu* [The General Geography of the Russian Empire According to Its Last Division]. In 3 parts. Part III. Moscow, V Tipografii S. Selivanovskogo Publ., 1807. 68 p. (In Russian)

9 Gadzhibekov U. *Azerbaidzhanskie tyurkskie narodnye pesni: Zapis' i garmonizatsiya Uzeirbeka Gadzhibekova i Muslima Magomaeva* [Azerbaijani Turkic Folk Songs: Recording and Harmonization of Uzeyir bey Hajibeyov and Muslim Magomaev]. Baku, Azgiz Publ., 1927. 51 p. (In Russian)

10 *Geograficheskо-statisticheskii slovar' Rossiiskoi imperii* [Geographical and Statistical Dictionary of the Russian Empire], comp. P.P. Semenov-Tyan-Shansky. Vol. I. St. Petersburg, V tipografii V. Bezobrazova Publ., 1863. 727 p. (In Russian)

11 *Gorskie evrei: Istoriya, ehtnografiya, kul'tura* [Mountain Jews: History, Ethnography, Culture], comp., ed. V. Dymshits, under ed. I. Begun. Jerusalem, LAAT Publ., Moscow, Znanie Publ., 1999. 464 p. (In Russian)

12 Dorn B.A. *Kaspii: O pokhodakh drevnikh russkikh v Tabaristan s dopolnitel'nymi svedeniyami o drugikh nabegakh ikh na pribrezh'ya Kaspiiskogo morya* [Caspian: About the Campaigns of the Ancient Russians in Tabaristan with Additional Information about Their Other Raids on the Shores of the Caspian Sea], Appendix to Vol. XXVI of the Notes of the Imp. Academy of Sciences. St. Petersburg, Tip. Akad. nauk Publ., 1875. 717 p. (In Russian)

13 D'yakonov I.M. *Istoriya Midii* [The History of Midiya]. Book 1. Baku, Nagyl Evi Publ., 2012. 332 p. (In Russian)

14 Zubov P.P. *Kartina Kavkazskogo kraya, prinadlezhashchego Rossii i sopredel'nykh onomu zemel' v istoricheskom, statisticheskom, ehtnograficheskom, finansovom i torgovom otnosheniyakh* [The Picture of the Caucasian Territory Belonging to Russia and Its Neighboring Lands in Historical, Statistical, Ethnographic, Financial and Commercial Relations]. In 4 parts. Part 4. St. Petersburg, V tipografii K. Vingebera Publ., 1835. 311 p. (In Russian)

15 *Istoriya i kul'tura gorskikh evreev* [History and Culture of the Mountain Jews], eds. E.M. Nazarova, G.I. Semenov. Moscow, Vsemirnyi kongress gorskikh evreev Publ., 2018. 799 p. (In Russian)

16 Kupovetskii M.S. Sotsiokul'turnyi analiz formirovaniya kollektivnoi pamyati i mifologem o proiskhozhdenii evreev vostochnogo Kavkaza do 80-kh godov XIX v. [Sociocultural Analysis of the Formation of Collective Memory and Mythologies about the Origin of the Jews of the Eastern Caucasus before the 80s of the 19th Century]. *Ehtnograficheskoe obozrenie*, 2009, no. 6, pp. 58–73. (In Russian)

17 Kupovetskii M.S. K istoricheskoi demografii etnoterritorial'nykh grupp gorskikh evreev Azerbaidzhana v XVII–XIX vv. [On the Historical Demography of the Ethnoterritorial Groups of the Mountain Jews of Azerbaijan of the 17th — 19th Centuries]. *Studia Anthropologica: Sbornik statei v chest' M.A. Chlenova* [Studia Anthropologica: Collection of Articles in Honor of M.A. Chlenov], eds. A.M. Fedorchuk, S.F. Chlenova. Moscow, Mosty kul'tury Publ., Jerusalem, Gesharim, 2010, pp. 145–175. (In Russian)

18 Kurilla I. Zachem fal'sifitsiruyut istoriyu? [Why Falsify History?]. *Arzamas.academy*. Available at: https://arzamas.academy/materials/189 (accessed 10.05.2024). (In Russian)

19 Miller V.F. *Materialy dlya izucheniya evreisko-tatskogo yazyka: Vvedenie, teksty i slovar'* [Materials for the Study of the Jewish-Tatar Language: Introduction, Texts and Dictionary]. St. Petersburg, Tip. Imp. Akademii nauk Publ., 1892. 92 p. (In Russian)

20 Murzakhanov Yu.I. *Ocherk istorii ehtnograficheskogo izucheniya gorskikh evreev (XVIII — nachalo XX v.)* [An Essay on the History of Ethnographic Study of the Mountain Jews (18th — Early 20th Century)]. Moscow, Choro Publ., 1994. 78 p. (In Russian)

21 Nemirovich-Danchenko V.I. *Voinstvuyushchii Izrail'. Nedelya u dagestanskikh evreev* [The Militant Israel. A Week for Dagestani Jews]. 2nd ed. Mooscow, URSS Publ., Lenand Publ., 2015. 132 p. (In Russian)

22 Olearii A. *Opisanie puteshestviya v Moskoviyu i cherez Moskoviyu v Persiyu i obratno* [Description of the Trip to and through Muscovy to Persia and Back], intr., transl., notes, index A.M. Lovyagin. St. Petersburg, A.S. Suvorin Publ., 1906. 638 p. (In Russian)

23 *Pokorennyi Kavkaz: Ocherki istoricheskogo proshlogo i sovremennogo polozheniya Kavkaza: [Po povodu stoletiya geroiskoi bor'by za Kavkaz i sorokaletiya zamireniya Kavkaza].* [The Conquered Caucasus: Essays on the Historical Past and the Current Situation of the Caucasus: On the Centenary of the Heroic Struggle for the Caucasus and the Fortieth Anniversary of the Pacification of the Caucasus]. St. Petersburg, Kaspari Publ., 1904. 664 p. (In Russian)

24 Streis Ya. Ya. *Tri puteshestviya: Po Italii, Gretsii, Liflyandii, Moskovii, Tatarii, Midii, Ost-Indii, Yaponii i razlichnym drugim stranam. 1647–1673* [Three Trips: To Italy, Greece, Livonia, Muscovy, Tartary, Midiya, Persia, East Indies, Japan and Various Other Countries. 1647–1673], transl. E. Borodina, ed. A. Morozova. Moscow, Sotsekgiz Publ., 1935. 415 p. (In Russian)

25 Torik I. *Istoriya Zemli Izrailya v dvukh slovakh* [The History of the Land of Israel in Two Words]. Jerusalem, 2020. 500 p. (In Russian)

26 26. Chernyi I. Ya. Gorskie evrei Terskoi oblasti. Kratkie istoricheskie svedeniya [The Mountain Jews of the Tersk Region. Brief Historical Information]. T*erskie vedomosti,* 1869, no. 3. (In Russian)

27 Chernyj I. Ya. Gorskie Evrei [Mountain Jews]. *Sbornik sv'ed'enii o kavkazskikh gortsakh, izdavaemyi s soizvoleniya Ego Imperatorskago Vysochestva Glavnokomanduyushchego Kavkazskayu Armieyu pri Kavkazskom Gorskom upravleniya* [Collection of Information about the Caucasian Highlanders, Published with the Permission of His Imperial Highness the Commander-in-Chief of the Caucasian Army under the Caucasian Mountain Administration]. Issue 3. Tiflis, V tip. Glavnogo Upravleniya Namestnika Kavkazskogo Publ., Tip. Melikova Publ., 1870, pp. 1–44. (In Russian)

28 Shamilli G.B. *Filosofiya muzyki. Teoriya i praktika iskusstva maqām* [The Philosophy of Music. Theory and Practice of the Art of maqam]. Moscow, YASK Publ., Sadra Publ., 2020. 552 p. (Filosofskaya mysl' islamskogo mira: Issledovaniya; T. 5 [Philosophical Thought of the Islamic World: Studies; Vol. 5)]. (In Russian)

29 Shamilli G.B. Vopros o stanovlenii klassicheskoi traditsii iranskoi muzyki v aspekte problemy yazyka i myshleniya [The Question of the Formation of the Classical Tradition of Iranian Music in the Aspect of the Problem of Language and Thinking]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 342–373. https://doi. org/10.51678/2226–0072–2022–4–342–373. (In Russian)

30 Shapira D. Kak nablyudatel' transformiruet nablyudaemyi ob'ekt: Avraam Firkovich na Kavkaze v 1840 g. i v 1849–1850 gg. i ego vliyanie na gorskikh evreev [How the Observer Transforms the Observed Object: Avraham Firkovich in the Caucasus in 1840 and in 1849–1850 and His Influence on the Mountain Jews]. *Judaica Rossica*, 2006, issue 4, pp. 8–30. (In Russian)

31 Shpanin M.G. *Neizvestnoe ob izvestnom gorsko-evreiskom ehtnografe I. Sh. Anisimove* [Unknown about the Famous Mountain-Jewish Ethnographer I. Sh. Anisimov]. 169 p. (In Russian)

32 Yadrintsev N.M. *Sibirskie inorodtsy, ikh byt i sovremennoe polozhenie: Ehtnograficheskoe i statisticheskie issledovaniya s prilozheniem statisticheskikh tablits* [Siberian Aliens, Their Way of Life and Current Situation: Ethnographic and Statistical Studies with the Application of Statistical Tables]. St. Petersburg, Izdanie I.M. Sibiryakova Publ., 1891. 308 p. (In Russian)

33 Anttonen P. *Tradition through Modernity: Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2005. 215 p.

34 *Atlas nouveau, contenant toutes les parties su Monde, ou sont exactement remarquees les empires, monarchies, royaumes, etats, republiques*, etc., par Guillaume de l'Isle. Amsterdam, Covens & Mortier, 1742.

35 Smith E., Dwight H.-G.-O. *Missionary Researches in Armenia, Including a Journey through Asia Minor and into Georgia and Persia, with a Visit to the Nestorian and Chaldean Christians of Oormiah and Salmas*. In 2 vols. Vol. 1. Boston, Crocker and Brewster, 1833. 472 p.

36 *Witsen N. Noord en Oost Tartarye...* 2 Uitg. Amsterdam, 1725. 467 s.

37 קבב. *The Enhanced Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon with an Appendix Containing the Biblical Aramaic*. Oxford, Clarendon Press, 1906, pp. 2105–2106.

УДК 130.2
ББК 71

Григорьева Марина Анатольевна
Кандидат политических наук, шеф-редактор журнала KANT, издательство «Ставролит», 355044, Россия, Ставрополь, пр-т Кулакова, 29/3
ORCID ID: 0009-0002-9186-3954
ResearcherID: KIA-3656-2024
info@stavrolit.ru
Ключевые слова: конструкт заботы, техноантропология, техногенный мир, безопасность, уязвимость человеческой природы, природа и человек, человек и технологии

Григорьева Марина Анатольевна

Неоколониальная политика заботы машин «за» и «против» человека

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-96-109

Для цит.: Григорьева М.А. *Неоколониальная политика заботы машин «за»* и «против» человека // Художественная культура. 2024. № 3. С. 96–109. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-96-109.

For cit.: Grigorieva M.A. Neocolonial Politics of Caring Machines “For” and “Against” Humans. *Hudozhestvennaya kul’tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 96–109. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-96-109. (In Russian)

Grigorieva Marina A.
PhD (in Political Studies), Chief Editor of KANT Magazine, Stavrolit Publishing House, 29/3 Kulakova Av., Stavropol, 355044, Russia
ORCID ID: 0009-0002-9186-3954
ResearcherID: KIA-3656-2024
info@stavrolit.ru
Keywords: construct of care, technoanthropology, technogenic world, security, vulnerability of human nature, nature and man, man and technology

Grigorieva Marina A.

Neocolonial Politics of Caring Machines “For” and “Against” Humans

Аннотация. Данное исследование раскрывает проблематику взаимоотношений человека, природы и технологий через конструкт «заботы», обозначенный Мартином Хайдеггером, и в соотнесении заботы с уязвимостью, преодоление которой служило центральным катализатором эволюции всей человеческой истории. В статье конструкт определен как диалог каждого из обозначенных элементов треугольника: природы и человека, человека и технологий, технологий и среды, — разворачивающийся в поле власти и взаимных притязаний. При равнозначной ценности всех трех элементов фокус внимания, как правило, нацелен на то, чтобы оптимизировать состояние знаний преимущественно о человеке и по возможности корректировать траекторию развития. То есть высвободившись из-под опеки природы, чтобы компенсировать свою уязвимость, человек прибегает к изобретению инструментов и приспособлений, обещающих ему безопасность и снижение рисков погибнуть от лап хищников или природных стихий. Но по мере совершенствования инструментов и приспособлений для защиты появляются новые угрозы, исходящие от его собственных творений. Так устранение одной уязвимости ведет к появлению новых, еще более сложных вызовов. В результате условно можно выделить три базовых инструмента заботы, как того, что 1) обеспечивает наличествование условной вещи; 2) декларирует власть того, кто заботится, над тем, кто оказывается в коконе заботы; и 3) может быть перенесено на другую вещь, обрекая все прошлые объекты внимания на исключение из поля видимости и в итоге на исчезновение.

Abstract. This study explores the relationship between man, nature, and technology through the construct of care identified by Martin Heidegger and in the correlation between care and vulnerability, the overcoming of which has served as a central catalyst for the evolution of the entire human history. In the article, the construct is defined as a dialogue between each of the designated elements of the triangle (nature and man, man and technology, technology and the environment) taking place in the field of power and mutual claims. Given the equal value of all three elements, the focus of attention is usually aimed at optimizing the state of knowledge primarily about a person and, if possible, adjusting the development trajectory. That is, having freed himself from the tutelage of nature, to compensate for his vulnerability a person resorts to the invention of tools and devices that promise safety and a reduced risk of dying in the clutches of predators or natural elements. But as tools and devices for defence improve, new challenges and threats arise from man's own creations. So, eliminating one vulnerability leads to the emergence of new, even more complex forms. As a result, we can conditionally distinguish three basic instruments of care as something that 1) ensures the presence of a conditional thing; 2) declares the power of the one who cares over the one who finds himself in a cocoon of care; 3) can be transferred to another thing, dooming all past objects of attention to be left under the radar and ultimately to disappear.

Введение

Динамика материальной культуры человечества связана с развитием техники, которая не только является базисом развития производства, но сама по себе, по словам Юргена Хабермаса [Хабермас, 2007], выступает как идеология. Основанием техники как идеологии является экспансия человека во внешнюю природную среду. Экспансия в природу с помощью технологий и созданных на их основе машин становится базисной социокультурной установкой, аттитюдом, нормой деятельности, на основе которой формируется специфическая колониальная политика человека. При этом человек оказывается заложником развития технологий и машин. В связи с этим актуализируется проблема исследования неоколониальной политики заботы машин «за» и «против» человека. Цель исследования — эксплицировать символические социокультурные связи в триаде «человек — природа — машины» как базисные связи динамики современной материальной и духовной культуры. Методологической базой исследования выступают категории, принципы и концептуальные схемы таких философских и культурологических теорий, как фундаментальная онтология Мартина Хайдеггера, современная суверенная власть Джорджо Агамбена, общество спектакля Ги Дебора и др.

Колониальная политика человека — сила, не знающая преград, даже тогда, когда она ставит под угрозу существование мира. Прежде обращенная против необозримых просторов и населяющих ее коренных обитателей [Григорьева, 2023], то есть меланхоличного неспешного потока кочующих диких племен животных, она знаменует начало завоевательного похода человека по обузданию естественной «голой жизни» [Агамбен, 2011] для утверждения его власти и доминирования над всеми прочими видами. Параллельно, с освоением плоскости земного пространства, или с «оккупацией Земного шара» [Vidal de la Blache, 1922, p. 97], как говорит французский географ Поль Видаль де ла Блаш, и продвижением вглубь к ресурсным запасам, которые подвергаются немедленному извлечению, человек расширяет сферу своих притязаний от того, к чему может прикоснуться, до того, что попадает в поле его зрения. В числе последнего оказываются космические просторы, где нетронутыми располагаются ресурсные достояния Луны и Марса, распаляющие воображение призрачной пока еще возможностью высадки человеческих поселений и открытием новых видов на жительство.

В частности, рассматривая вариации самых непривлекательных последствий [Йёргенсен, 2023], при которых Земля перестанет быть пригодна для обитания, в пользу вынужденной межпланетной миграции неоднократно и недвусмысленно среди прочих визионеров высказывались Ян Кроуфорд [Crawford, 2015] и Конрад Шоцик [Szocik, 2021]. Риторика агрессивной колонизации приводит обоих к заключению о том, что «переезд» неизбежен, в связи с чем необходимо заблаговременно позаботиться о посадочных талонах и расширении политического влияния в космосе. Очевидно, в ситуации, когда разговор перетекает из плоскости сохранения и удержания привычной среды обитания в плоскость смирения с ее окончательной утратой, давление техногенной машины на естество природы нарастает с неистовой силой, а все извлеченные из земных недр запасы отправляются во всеядное нутро машин. Таким образом, природа обречена кормить механизмы, запрограммированные на ее тотальное уничтожение. В конце концов, и сам человек, высвободившись из-под опеки природы, оказывается под тяжелым гнетом технологий в качестве продукта их жизнедеятельности.

По крайней мере, если взглянуть на проблему треугольника взаимоотношений «человек — природа — технологии» через конструкт «заботы», который является одной из ключевых категорий фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера в «Пролегоменах к истории понятия времени» [Хайдеггер, 1998, с. 217], можно предположить, что, вручая себя под опеку машин и под надзор их *забот*ливых взглядов, человек тем самым через передачу ряда полномочий и отчасти ответственности за последствия допускает над собой власть машины. Так что «порабощение машины превращается в подчинение машине» [Vandenberghe, 2008, p. 884], первоначально призванной быть послушной, услужливой и заботливой. В этом смысле забота требует раскрытия, будучи тем, что 1) обеспечивает наличествование условной вещи; 2) декларирует власть того, кто заботится, над тем, кто оказывается в коконе заботы; и соответственно, 3) может быть перенесено на другую вещь, обрекая все прошлые объекты внимания на исключение из поля видимости и в итоге на исчезновение. Представленные тезисы будут раскрыты на протяжении последующих страниц статьи.

Феноменологическое осмысление конструкта «заботы»

Обращаясь к сущности современной техники, такой, как ее находит Мартин Хайдеггер, А.Н. Павленко [Павленко, 2003, с. 69] останавливается на том, что каждая вещь встроена в заботу, которая сопряжена с предна*значением* этой вещи, и та существует уже не сама по себе, а для чего-то. Именно этот модус «подручности» вещи как отсылка к отведенной для нее роли позволяет ей рассчитывать на заботу и быть обласканной вниманием со стороны. Как в случае с лошадью, которая надежно исполняла когда-то роль безвариативного средства передвижения, но обречена была отступиться перед мощью автомобиля. Так что ее исключение из городской жизни, а затем и из фермы превратилось в драму протяженностью более 50 лет. И с тех пор ее роль стала такой же неуловимой, как роль жирафа или бегемота, наряду с которыми она вынуждена теперь обсуживать индустрию развлечений, исполняя архаичные функции извоза пассажиров без конкретного пункта назначения. За тем исключением, что в отсутствие у человека необходимости передвигаться верхом, лошадь принимает на себя не саму функцию, а *роль* той «первой» лошади, которая позволила себя оседлать. В итоге она становится инструментарной частью акта соблазнения зрителя, как сказал бы Ги Дебор [Дебор, 1999], в иммерсивном спектакле, где реальность постоянно вращается вокруг товарных фрагментов, питающих кровоток капитала. За фасадом многочисленных ролей ее действительное предназначение отступает, как и сам ее «смысл», когда она, как незадачливая актриса, оказывается посреди городской площади, украшенная попоной. Можно сказать, что это ее единственный способ сохранять свою видимость в поле зрения человека и, следовательно, быть встроенной в его заботу и продолжать «наличествовать».

Сегодня воспоминания о лошадиных заслугах плотно запечатаны под капотом автомобиля, а упадок лошадиных сил и смена ролей должны стать схематичным пособием к тому, как все наши многовековые усилия по накоплению знаний о мире и передача их на хранение машине в конце концов могут обернуться тем же, чем успехи — для лошади. На фоне того, что чисто человеческие возможности имеют свои пределы и ограничения, техника, «цепляющаяся

за тела и моделирующая их» [Flusser, Studies 01] для расширения их функционального арсенала, в один момент с холодным равнодушием может отказаться от посредничества. Тем более, когда обитание космических пространств, негостеприимных по отношению к человеческой природе, потребует существенной ее модификации и технического оснащения, на которых как на неотвратимости продолжает настаивать Конрад Шоцик, неизбежно встанет вопрос: сколько человеческого следует оставить в человеке, чтобы он смог обустроиться в бескислородной среде космоса и чувствовать себя как дома. Самый вероятный ответ: ничтожно мало.

Поле власти: под надзором и попечительством машинной техники

Неоспоримо, что мир меняется вне зависимости от нашей готовности к этим преобразованиям, а технологии заботятся о том, чтобы мы наслаждались тем, что видим и имеем. Практически без стороннего вмешательства машинная техника создает новые объекты в нашем мире, которые начинают «жить» вокруг нас. И с момента, как машины научились «размножаться», полагаясь на собственные навыки, их популяция заметно растет. Не в пример тому, каким долгим был процесс появления серпа из союза молота и наковальни при посредничестве человека. То, на чем действительно стоит остановиться: что этот «священный» акт механического производства связывал прочными узами человека, природу и орудие труда, когда стальной пласт под воздействием прилагаемых человеческих усилий с помощью запаса прочности, которым обладает молот, превращался в инструмент. И именно труд, занимавший воображение Карла Маркса [Маркс], теперь, когда технологии окончательно погрузили нас в беструдовой капиталооборот, представляет собой забытые удовольствия. Объекты, произведенные на свет автоматическими устройствами и уложенные на конвейер рядом с тысячами точно таких же объектов, в результате отчуждены от труда, служившего наилучшим выражением заботы и внимания. Тем временем конвейер выпускает все больше машин, в чьи задачи входит оказывать нам знаки внимания, включая не только бытовые радости от электрического света, уборки по дому или домашнего кинотеатра, но и медицинскую диагностику, поддержание жизнедеятельности,

а также приятную беседу в компании персональных ассистентов Siri или Алисы.

Благодаря тому, что другие машины заботятся о своих «собратьях», а они в свою очередь — о нас, мы оказываемся в поле их власти зависимыми от их надзора и попечительства. Их забота делает нас еще более беспомощными и еще более похожими на наших одомашненных питомцев. Социальные роботы, обещающие нам лучшую жизнь, позиционируются как человеческие инструменты, но по мере того, как их совершенство выявляет наши ограниченность, слабости и уязвимость, очевидно, что это новый этап, на котором нас *колонизируют* наши собственные творения. До недавнего времени встречающиеся только в промышленных зонах, они быстро встраиваются в нашу социальную сферу, включая дома, открывая эпоху социальных роботов. В своей последней работе Шелли М. Парк [Park, 2022] предлагает обзор того, *что* нас пугает в роботизированной технике, и прежде всего профессор Парк останавливается на позиции внешнего подобия и, в частности, гипотезе «зловещей долины», которая была предложена японским робототехником Масахиро Мори в 1970 году.

Замена и имитация как вызовы существованию

Несмотря на нашу склонность наращивать число все более достоверных копий реальности, с которыми мы постоянно сталкиваемся на экране и на витринах магазинов, выбирая, например, между искусственным комнатным растением и настоящей хищницей Венериной мухоловкой, или между собакой Koddy торговой марки IQ BOT и бесстрашным русским той-терьером, реплика, слишком близкая к человеческим чертам, вызывает у нас дискомфорт и страх. Так что феномен отвращения к роботам, которые внешне очень похожи на нас, но при этом сохраняют отдельные нечеловеческие черты, объясняет, почему улицы по-прежнему наполнены людьми, а не киборгами. Но исходя из того, что не в той же степени нас страшит мысль, что искусственный интеллект имитирует нашу речь и образ мышления, можно предположить, что однажды человек наберется храбрости взглянуть в лицо своему технологичному двойнику.

На данный момент, пока роботы находятся на этапе освоения человеческой природы через распознавание лиц, голосов, контуров

нашего жизненного пространства, поведения, реакций и сектора эмоций, они не представляют той угрозы, которую будут представлять для нас по завершению своих образовательных курсов. По словам Шелли М. Парк, самая большая ошибка заключается в том, что социальные роботы отчасти внедрены в сферу ухода за пациентами и постояльцами домов-престарелых [Park, 2022, p. 3] в качестве опекунов-сиделок. Возвращаясь к хайдеггеровскому концепту «заботы», можно точно сказать, что опасения Парк справедливы, поскольку имитация заботы не подразумевает под собой выражения любви, проявления беспокойства и сочувствия, привязанности и поддержки. Власть, декларируемая заботой техники о человеке, не является выражением стремления обеспечить его благополучие. Так, например, робот серии Пеппер, запущенный в 2014 году, несмотря на весьма «выразительные и естественные движения», не может быть по-настоящему заинтересованным в том, чтобы пациенты больницы, в которой он работает, немедленно пошли на поправку и через неделю пригласили его на ужин. Тем временем, как пациенты особенно заинтересованы в выздоровлении, когда ощущают участие персонала и ожидание от них положительной динамики, в отсутствие которой труды врачей и медсестер окажутся напрасными, а оценки основных показателей больницы — очень низкими. Настоящий поворот в этой истории можно допустить только, если или когда роботы полноценно освоят программу эмоций, что приведет к третьей версии «зловещей долины», включающей не только способность к движению и соответствие типу человека. Точно так же, как взгляд на мир буквально перевернулся с изобретением камеры-обскура и других оптических устройств, чьи технические конструкции стали механической копией физиологической модели глаза и позволили понять процессы восприятия, последние открытия робототехнических компаний однажды заставят нас смириться с пугающим сходством нечеловеческих существ. Для того чтобы это произошло, маркетинговым компаниям понадобятся только правильные слова, убеждающие нас в том, что мы нуждаемся в этом так же, как в телескопе, микроскопе, очках, лупе и кинопроекторе.

Используя очки в качестве примера человеческого протеза, который создает новый внешний вид, а не пытается напоминать настоящие глазные яблоки, Масахиро Мори предполагал брать за основу принцип стилизации, а не репликации. В любом случае, все

дело в глазах: по тому, как этот кто-то и что-то смотрит на нас, мы можем считать, насколько оно представляет для нас опасность. Неподвижный холодный взгляд заставляет человека чувствовать себя уязвленным, и наоборот. В том числе по этой причине роботы Альдебаран, Нао (2011 года) и более поздний Пеппер, тяготевшие к человекоподобию, продержались недолго и были выведены из программы. Все их последующие поколения были наделены плоскими дисплеями вместо глазных яблок и снабжены программой реагирования, которая должна была по возможности выдавать эмоции для снижения у пользователя «ощущения сверхъестественного» [Park, 2022, p. 8]. Так, Пеппер 2015 года был представлен как робот с «открытым сердцем», который должен был максимализировать радость и минимизировать печаль. Его задача состояла в том, чтобы поднять настроение своему подопечному, если робот находил его печальным или как минимум не распознавал на его лице улыбку, которую пользователь обязан был предъявить роботу, если только всерьез не был настроен выслушивать песни и анекдоты гиперзаботливого Пеппера.

Как и в случае с другими товарами, агрессивно продвигаемыми маркетинговыми стратегиями, сопротивление появлению социальных роботов в мире спадает по мере того, как первые пользователи проникаются верой в доводы, что машины «преисполнены» заботой о них. По мере развития экономики услуг, рынок социальной робототехники обречен пережить бум. По словам директора по маркетингу компании Abagy Robotic Systems Екатерины Дегай, «в России в среднем за год продается 1–1,5 тысячи роботов» [Дегай], их применение строго ограничено с учетом потенциальной угрозы, уровня соблюдения необходимых мер безопасности при внедрении в социальную сферу обслуживания. На площадках хостесов, музеев, бизнес-центров, банков и торговых центров в эксплуатации мы уже можем встретить ассистента «Веру» российской компании Promobot. По словам сооснователя компании Олега Кивокурцева [Цыплёнкова], каждый месяц из сборки появляется до 18 роботов, часть из них передается на экспорт. В целом, согласно недавнему обзору рынка [Робототехника (рынок России)], ведущими сферами применения робототехники в России стали образовательный (роботы-тренажеры для отработки действий при оказании первой помощи) и медицинский секторы (медицинское оборудование и вспомогательные роботы при реабилитации).

Утрата контроля по пути компенсации уязвимостей (вместо заключения)

Каждая из приведенных областей приложения машинных сил и заботы обращена прежде всего к человеческой уязвимости, преодоление которой было центральным катализатором эволюции на протяжении всей истории. Выброшенный в природный мир, превосходящий его первобытную (человеческую) способность противостоять, человек должен был всякий раз находить новые подручные средства, такие как палки, камни и укрытия. То есть прежде чем стать охотником на крупную дичь, ему пришлось защищаться от хищников, при этом краснея за необходимость прибегать к помощи своих соплеменников. Кроме того, сама среда обитания регулярно отправляла ему вызовы в виде стихийных бедствий и отсутствия пищи, напоминая о его беспомощности в этом мире. Проще говоря, мы готовы эволюционировать до тех пор, пока вокруг изобилует опасность. В итоге, чтобы компенсировать свою уязвимость, было изобретено множество инструментов, благодаря которым окружающий природный мир стал менее «агрессивно» высказывать свои притязания. Но на фоне отступающей вглубь естественной среды появились новые риски и вызовы. Например, различные машины, разработанные после промышленной революции, помогли хотя бы частично избавить нас от тяжелого ручного труда, но тем самым они изменили форму труда и рабочую среду, что способствовало, кроме прочего, развитию заболеваний. Точно так же, как использование рентгеновских лучей с целью раннего выявления поражений может, в свою очередь, вызвать новые очаги поражения. Таким образом, устранение одной уязвимости ведет к появлению новых, еще более сложных форм, таких как искажение канала взаимодействия с миром и опосредование операторской работой технологий. Поэтому расцветающие плоды робототехники со временем заставят нас столкнуться с еще более сложными задачами борьбы за право существования в случае, если фокус внимания и заботы машины о человеке будут перенесен ею на другие объекты. Разумеется, то, кем машины станут для нас в будущем — добрыми союзниками или высокотехнологичными противниками, — во многом зависит от нашего взгляда на них и от того, что мы в них заложим и какими мы их «воспитаем» в итоге.

Список литературы:

1 *Агамбен Дж*. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь / Пер. с итал. И. Левиной и др. М.: Европа, 2011. 256 с.

2 *Григорьева М.А*. Модель исчезновения природной среды: музеи и зоопарки как тихие свидетели вымирания видов // Наука. Искусство. Культура. 2023. № 4 (40). С. 31–39.

3 *Дебор Г*. Общество спектакля / Пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 1999. 224 с.

4 *Дегай Е*. Роботы под санкциями: будущее индустрии в России // РБК. Тренды. 16.01.2023. URL: https://trends.rbc.ru/trends/industry/62fbb26f9a79476d4eb893cd?from=copy (дата обращения 02.02.2023).

5 *Йёргенсен Д*. Вымирание и конец будущего / Пер. с англ. канд. полит.н. М.А. Григорьевой // KANT: Social Sciences & Humanities. 2023. № 1 (13). С. 37–47.

6 *Маркс К*. Капитал. Критика политической экономии. Том 1. Глава 5. Процесс труда и процесс увеличения стоимости. 1. Процесс труда // Marxists.org. URL: https://www.marxists.org/russkij/marx/1867/capital_vol1/index.htm (дата обращения 07.07.2023).

7 *Павленко А.Н*. Мартин Хайдеггер: сущность современной техники // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2003. № 1. С. 67–75.

8 Робототехника (рынок России) // TADVISER. Государство. Бизнес. Технологии. 21.03.2024. URL: https://www.tadviser.ru/index.php/Статья: Робототехника_(рынок_России) (дата обращения 27.03.2024).

9 *Хабермас Ю*. Техника и наука как «идеология»: Сборник статей / Пер. с нем. под ред. О.В. Кильдюшова. М.: Праксис, 2007. 201 с.

10 *Хайдеггер М*. Пролегомены к истории понятия времени / Пер. Е.В. Борисова. Томск: Водолей, 1998. 383 с.

11 *Цыплёнкова М*. Каких роботов производят в России для медицины, промышленности, грузоперевозок и образования // VC.RU. 30.08.2019. URL: https://vc.ru/tech/80998-kakih-robotov-proizvodyat-v-rossii-dlya-mediciny-promyshlennosti-gruzoperevozok-i-obrazovaniya (дата обращения 20.07.2023).

12 *Crawford I.A*. Lunar Resources: A Review // Physical Geography. 2015. № 39. P. 137–167.

13 *Flusser V*. Thought and Reflection // Flusser Studies 01. URL: https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/thought-reflection01.pdf (дата обращения 15.05.2023).

14 *Park Sh*. Uncomfortably Close to Human: Robots and the Neocolonial Politics of Care // Feminist Philosophy Quarterly. 2022. Vol. 8. Issue 3/4. Article 11.

15 *Szocik K*. Lunar Settlement, Space Refuge, and Quality of Life: A Prevention Policy for the Future of Humans on Luna // The Human Factor in the Settlement of the Moon: An Interdisciplinary Approach / Ed. by M.B. Rappaport, K. Szocik. Springer, 2021. P. 209–220.

16 *Vandenberghe F*. Deleuzian Capitalism // Philosophy & Social Criticism. 2008. Vol. 34. Issue 8. P. 877–903. https://doi.org/10.1177/0191453708095696.

17 *Vidal de la Blache P*. Principes de géographie humaine / Publiés d'après les manuscrits de l'Auteur par Emmanuel de Martonne Avec 2 cartes en noir et 4 cartes en couleur hors texte. Paris: A. Colin, 1922. 328 p.

References:

1 Agamben J. *Homo sacer. Suverennaya vlast' i golaya zhizn'* [Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life], transl. from Italian I. Levina et al. Moscow, Evropa Publ., 2011. 256 p. (In Russian)

2 Grigorieva M.A. Model' ischeznoveniya prirodnoi sredy: muzei i zooparki kak tikhie svideteli vymiraniya vidov [Model of the Disappearance of the Natural Environment: Museums and Zoos as Silent Witnesses to the Extinction of Species]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, 2023, no. 4 (40), pp. 31–39. (In Russian)

3 Debord G. *Obshchestvo spektaklya* [Society of the Performance], transl. from French S. Ofertas and M. Yakubovich. Moscow, Logos Publ., 1999. 224 p. (In Russian)

4 Degai E. Roboty pod sanktsiyami: budushchee industrii v Rossii [Robots under Sanctions: The Future of the Industry in Russia]. *RBK. Trendy*, 16.01.2023. Available at: https://trends.rbc.ru/trends/industry/62fbb26f9a79476d4eb893cd?from=copy (accessed 02.02.2023). (In Russian)

5 Jorgensen D. Vymiranie i konets budushchego [Extinction and the End of the Future], transl. from English M.A. Grigorieva. *KANT: Social Sciences & Humanities*, 2023, no. 1 (13), pp. 37–47. (In Russian)

6 Marks K. Kapital. Kritika politicheskoi ehkonomii. Tom 1. Glava 5. Protsess truda i protsess uvelicheniya stoimosti. 1. Protsess truda [Capital. Criticism of Political Economy. Volume 1. Chapter 5. The Labor Process and the Process of Increasing Value. 1. The Labor Process]. *Marxists.org*. Available at: https://www.marxists.org/russkij/marx/1867/capital_vol1/index.htm (accessed 07.07.2023). (In Russian)

7 Pavlenko A.N. Martin Khaidegger: sushchnost' sovremennoi tekhniki [Martin Heidegger: The Essence of Modern Technology]. *Vestnik RUDN. Seriya: Filosofiya*, 2003, no. 1, pp. 67–75. (In Russian)

8 Robototekhnika (rynok Rossii) [Robotics (Russian Market)]. *TADVISER. Gosudarstvo. Biznes. Tekhnoogii*, 21.03.2024. Available at: https://www.tadviser.ru/index.php/Статья: Робототехника_(рынок_России) (accessed 27.03.2024). (In Russian)

9 Habermas Yu. *Tekhnika i nauka kak "ideologiya": Sbornik statei* [Technology and Science as 'Ideology': Collection of Articles], transl. from German under ed. O.V. Kildyushov. Moscow, Praksis Publ., 2007. 201 p. (In Russian)

10 Heidegger M. *Prolegomeny k istorii ponyatiya vremeni* [Prolegomena to the History of the Concept of Time], transl. E.V. Borisov. Tomsk, Vodolei Publ., 1998. 383 p. (In Russian)

11 Tzyplenkova M. Kakikh robotov proizvodyat v Rossii dlya meditsiny, promyshlennosti, gruzoperevozok i obrazovaniya [What Kind of Robots Are Produced in Russia for Medicine, Industry, Freight Transportation and Education]. *VC.RU*, 30.08.2019. Available at: https://vc.ru/tech/80998-kakih-robotov-proizvodyat-v-rossii-dlya-mediciny-promyshlennosti-gruzoperevozok-i-obrazovaniya (accessed 20.07.2023). (In Russian)

12 Crawford I.A. Lunar Resources: A Review. *Physical Geography*, 2015, no. 39, pp. 137–167.

13 Flusser V. Thought and Reflection. *Flusser Studies 01*. Available at: https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/thought-reflection01.pdf (accessed 15.05.2023).

14 Park Sh. Uncomfortably Close to Human: Robots and the Neocolonial Politics of Care. *Feminist Philosophy Quarterly*, 2022, vol. 8, issue 3/4, article 11.

15 Szocik K. Lunar Settlement, Space Refuge, and Quality of Life: A Prevention Policy for the Future of Humans on Luna. *The Human Factor in the Settlement of the Moon: An Interdisciplinary Approach*, eds. M.B. Rappaport, K. Szocik. Springer, 2021, pp. 209–220.

16 Vandenberghe F. Deleuzian Capitalism. *Philosophy & Social Criticism,* 2008, vol. 34, issue 8, pp. 877–903. https://doi.org/10.1177/0191453708095696.

17 Vidal de la Blache P. *Principes de géographie humaine*, publiés d'après les manuscrits de l'Auteur par Emmanuel de Martonne Avec 2 cartes en noir et 4 cartes en couleur hors texte. Paris, A. Colin, 1922. 328 p.

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

Силюнас Видмантас Юргевич
Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства иберoамериканских стран, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-1374-9013
espvalencia@mail.ru
Ключевые слова: Тирсо де Молина, «Осужденный за недостаток веры», «Севильский озорник, или Каменный гость», «драмы о святых», маньеризм, барокко

Силюнас Видмантас Юргевич

Тирсо де Молина: маньеризм на пороге барокко

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-110-131

Для цит.: Силюнас В.*Ю. Тирсо де Молина: маньеризм на пороге барокко* // Художественная культура. 2024. № 3. С. 110–131. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-110-131.

For cit.: Silyunas V.Yu. Tirso de Molina: Mannerism on the Threshold of the Baroque. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 110–131. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-110-131. (In Russian)

Silyunas Vidmantas Yu.
D.Sc. (in Art History), Professor, Head of the Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1374-9013
espvalencia@mail.ru
Keywords: Tirso de Molina, The Man Condemned for Lack of Faith, The Trickster of Seville, or the Stone Guest, 'dramas about saints', Mannerism, Baroque

Silyunas Vidmantas Yu.

Tirso de Molina: Mannerism on the Threshold of the Baroque

Аннотация. Продолжая исследование творчества испанского драматурга Тирсо де Молины, в данной статье автор фокусируется на проблематике произведений писателя на грани маньеризма и барокко — ставящих важнейшие вопросы бытия человека, отношений с миром и с Богом. В широком историко-культурном и философско-религиозном контексте анализируются ауто и «драмы о святых», а также два шедевра Тирсо де Молины — «Осужденный за недостаток веры» и «Севильский озорник, или Каменный гость». В драме «Осужденный за недостаток веры» развенчивается традиционный образ христианского праведника и оправдывается возвышение грешника. В «Севильском озорнике» критика нравов тесно сплетена с мифопоэтической образностью, а трагическое — с гротескным, знаменуя трагикомический закат Возрождения и переход от маньеризма к проблематике барокко. Оптимистичный антропоцентризм Ренессанса смещается в сторону динамики и трагизма бытия, обостренной эмоциональности и полярности образной системы.

Abstract. Continuing the study into the creative work of the Spanish playwright Tirso de Molina, in this article the author focuses on the problems of the writer's works on the borderline between Mannerism and the Baroque that pose the most important questions of human existence, relations with the world and with God. In a broad historical, cultural, philosophical and religious context, the article analyses autos and 'dramas about saints', as well as the two masterpieces by Tirso de Molina — *The Man Condemned for Lack of Faith* and *The Trickster of Seville, or the Stone Guest*. In the drama *The Man Condemned for Lack of Faith*, the traditional image of a Christian righteous is debunked and the exaltation of a sinner is justified. In *The Trickster of Seville, or the Stone Guest*, criticism of morals is closely intertwined with mythopoetic imagery, and the tragic — with the grotesque, marking the tragicomic decline of the Renaissance and the transition from Mannerism to the problems of the Baroque. The optimistic anthropocentrism of the Renaissance is shifting towards the dynamics and tragedy of being and the heightened emotionality and polarity of the image system.

Введение. Трилогия «Святая Хуана»

В предыдущей публикации о Тирсо [Силюнас, 2024] говорилось о том, как драматург-маньерист многократно затевал искрометную сценическую игру, сквозь которую нередко проступала горькая правда. Здесь же речь пойдет о том, что, ставя в известнейших произведениях важнейшие вопросы бытия человека, отношений с миром и с Богом, писатель оказывался на последних рубежах маньеризма и поднимал вопросы, над которыми будет биться искусство барокко. Прежде всего, это два шедевра — «Севильский озорник, или Каменный гость» и «Осужденный за недостаток веры».

Но прежде чем перейти к рассказу об «Осужденном за недостаток веры», скажем, что сложнейшую религиозно-философскую проблематику Тирсо разрабатывал не только в своих лекциях по богословию, которые, к сожалению, не сохранились, но и в ряде сочинений для театра. Его перу, в частности, принадлежит относящаяся к жанру «драм о святых» трилогия «Святая Хуана». Создавая ее, Тирсо хотел способствовать тому, чтобы Хуану Васкес причислили к лику святых, а для этого необходимо было привести аргументы, убедительные для богословов, входящих в создаваемые римскими папами комиссии, решающие вопросы беатификации и канонизации. Другое дело, что эти аргументы органически вплетались в ярчайшую художественную ткань его драм; в них торжествует не только замечательная героиня, но и искусство театра.

Драматург работал над этим произведением долго (окончив первую драму, Тирсо поставил в Толедо дату 23 мая 1613 года, а вся трилогия была завершена в 1614-м, опубликована же «Святая Хуана» лишь в 1636-м). Посвящена драма Хуане Васкес (1481–1534), францисканской монахине, во многих отношениях примечательной личности. Ее, хорошенькую дочь зажиточных крестьян, проживающих в деревне Асанья недалеко от Толедо, прочили в жены местному дворянину, но пятнадцатилетняя девушка, переодевшись в мужское платье — это не могло не привлечь внимания склонного к подобным переодеваниям на сцене Тирсо, — бежит из родительского дома и становится монахиней в обители Святой Марии де ла Крус в поселке Кубас. Ее замечательные проповеди имеют большой успех, Хуана становится аббатисой монастыря, подчиняющегося уставу францисканского ордена, и — абсолютно уникальный в ту пору случай! — главой церковного прихода.

Тирсо пленили рассказы и проповеди талантливой монашки, верные духу францисканской мистики и духу народной религиозности, отличающиеся простодушием и наивной радостью. Так, однажды она поведала святым сестрам, что ей явились Иоанн Креститель, Дева Мария и еще две Марии у подножия креста Голгофы, и Христос «какое-то время был как живой и, глядя на тех, кто к нему обращались, позвал их веселым жестом, и все Его тело было в ясном сиянии» [Sanmartin Bastida, 2019, p. 55].

Хуана проповедовала в монастыре с кафедры или, часто болея, лежа в постели, и это были артистические обращения. Артистичной она была и тогда, когда ставила в обители спектакли. Видный исследователь произведений Тирсо Алан Пейтерсон назовет ее «святой комедианткой» (Santa histrionisa) [Paterson, 2016], и Тирсо показывает, что она — homo ludens, «играющий человек». В начале первой драмы идет деревенская свадьба, на которую Хуана приглашена посаженной матерью, предстают со всей притягательностью нарядные костюмы и красочная фольклорная среда — песни, танцы, шутки, прибаутки… Тирсо сочиняет этот эпизод и инсценирует имевшие широкое хождение легенды о творимых ею чудесах — об изгнании бесов, об излечении больных и о чуде с принадлежащими монашкам из ее обители четками, которые крестил Младенец Христос. Народ еще при жизни Хуаны величал ее святой, преклонялся перед ней; подчеркнем опять, что это — яркий случай народной религиозности, не считающийся с процессом ее официальной беатификации в Ватикане, который длится по сей день.

Для Тирсо, в отличие от церковных иерархов, Хуана — несомненная святая, и в трилогии много эпизодов, инсценировавших ее чудеса. Драматург воспользовался тем, что важное место в испанском театре Золотого века занимали «видения». Стал расхожим термин apariencia, обозначающий показ на подмостках за открывавшимся занавесом внутренней или одной из верхних сцен разных композиций — алтаря с зажженными перед статуей или картиной свечами, королевского трона и т.д. Тирсо де Молина творит подобные «видения» в «Святой Хуане». К примеру, вторая из частей трилогии начинается с ремарки: «Звучит музыка, и выходит святая и ангел, который опускается на по-

ловину высоты задней сцены, святая же поднимается ему навстречу, пока они не оказываются на одинаковом уровне и музыка умолкает» [Molina, 2018, p. 81–82]. Действуют два подъемника, и звучит музыка, которая заглушает производимый механизмами шум. После диалога ангела и Хуаны следует ремарка, гласящая, что оба поднимаются до самого верха и открывается ниша со статуей Эрнана Кортеса, «вооруженного на старинный лад с жезлом в руках с державой у ног» [Molina, 2018, p. 87–88]. Тут же, следуя ремарке: «Движутся оба [ангел и святая] по воздуху к другому краю сцены, и он показывает ей статую дона Алонсо де Албукерке, одетого на старинный португальский лад, с державой у ног и с жезлом» [Molina, 2018, p. 90].

Позднее, уже став монашкой, святая справляет Рождество. Тирсо придумывает изящный театральный ход: в ряде монастырей в проеме стены устанавливался вертящийся круг — torno, на который можно было поставить то, что должно было попасть внутрь обители так, чтобы не было видно тех, кто это доставил; но torno назывался и механизм с небольшим поворотным кругом в театре — Хуана простодушно воображает, что видит на torno Вифлеем, пастухов, пришедших к Младенцу, быка, ослика и плачущего ребенка, которого она хочет успокоить, исполняя популярную народную колыбельную. Поворотник исполняет свое предназначение — возникает Младенец Иисус «нагой на сене среди снежинок» [Molina, 2018, p. 233]. Рафинированный маньерист Тирсо де Молина подражает здесь сусальным литографиям, что в XVII веке висели во множестве домов простолюдинов.

Это вновь возвращает нас к вопросу о поисках тесных контактов утонченных испанских литераторов с широкой театральной аудиторией. Несметное количество раз в драмах, комедиях, священных ауто появляются ремарки como pintan — буквально «как принято изображать». Имеется в виду либо изображения в храмах, либо гравюры, которые после изобретения книгопечатания становились привычными и в небогатых жилищах. В любом случае, это были отсылки к той визуальной образности, которая была прекрасно знакома всем зрителям — и они легко могли постигать ее смысл.

Мы видим, что профессиональный театр щедро черпает многое из народного творчества, притом его аранжирует и трансформирует. На публичной сцене появляется огромное количество приманок для народной аудитории, образов, которые ей сродни.

Ауто и драмы о святых: на грани богословия и дерзких шуток

Это относится и к священным действам Тирсо, которым он тоже придал свой чекан. Изучавший теологию в Саламанкском университете, Тирсо создает несколько священных ауто (autos sacramentales), лирико-философских одноактных религиозных драм на разные сюжеты, но непременно завершающихся прославлением Священного Причастия. Традиции народной религиозности сказываются у Тирсо и здесь в том, что в ауто, разбирающих, как полагается, серьезнейшие богословские проблемы, часто звучат пастушьи свирели, дерзкие, а то и малопристойные шутки, распеваются популярные романсы, исполняются всем известные народные песни-танцы. В ауто «Божественный Пасечник» (El colmenero divino), в котором Христос — Пасечник, а Душа — Пчела, не зря речь идет о меде: превозносится не страдание ради вечной жизни, а сладость земного бытия. Правой рукой Христа является разбитной шут — Regocijo — Веселье, Радость. Он задорной пляской увлекает поселян праздновать под покровительством Божественного Пасечника, требует, чтобы «никто не оставался печальным и сбросил груз забот» (v.v. 364–365) и все бы «предавались потехам» (v.v. 359) [Molina, 31.03.2014], предостерегает Пчелу-Душу об опасности Дьявола-Медведя — разорителя ульев, называя Церковь ульем, в котором души — пчелы собирают мед из цветов, дарованных творцом, (v.v. 132–137) [Molina, 31.03.2014]. Решающий спор о судьбе Души идет совсем не так, как во многих священных действах современника Тирсо де Молины Х. де Вальдивиельсо, в которых спастись можно, лишь преодолев искушение пойти по дороге удовольствий и отправляясь по тернистому пути мук. У Тирсо, чтобы заслужить любовь Пасечника, красавице Пчеле не приходится прибегать к аскезе; Пастухи и Музыканты, видя, сколь она нарядна (ремарка гласит, что выходит одетая в разноцветный бархат крылатая Пчела в венке из роз), превозносят красоту Небесного Жениха: — Какой ладный парень! — Как тело его прекрасно! (v.v. 164–165) [Molina, 31.03.2014].

Небесный Жених и земная невеста — оба телесно хороши, и об умерщвлении плоти здесь речи нет и в помине!

Иначе говоря, Тирсо близок священным действам не Вальдивиельсо, а наиболее праздничным ауто Лопе де Веги и П. Кальдерона. Так в лоа к ауто «Вторая супруга» Кальдерон устами крестьянки скажет, что

ауто — это произведения, в которых священные истины излагаются в стихах и исполняются для того, чтобы «вызвать радость и аплодисменты» («al regocijo dispone con aplauso…»). И в «Божественном Пасечнике» Тирсо Радость уверяет, что лучше всего служить Господу «en regocijos y fiestas» (v. 359) [Molina, 31.03.2014] — «празднуя и наслаждаясь»; слова шута заразительны и способствуют наслаждению публики, как и десять звонких песен, исполняемых в этом ауто.

Оригинален Тирсо и когда создает для сцены произведения в жанре «драмы о святых». Весьма необычен его святой — герой драмы «Рыцарь Благодати» (El caballero de Gracia). Живущий в Модене богатый рыцарь Яков, получивший прозвище Рыцаря Благодати, тратит имущество на благие дела: строит монастыри, выкупает из тюрем должников, ухаживает за хворыми в больницах, кормит бедняков, а оставшееся время проводит в молитвах. Родные пытаются женить молодого праведника, но он шокирующе ведет себя с красавицей Сабиной, девушкой, отличающейся не религиозным рвением, а ироническим здравым смыслом. Когда сестра Якова хвалит добродетели брата, такого серьезного, что он скорее годится в мужья, чем в любовники, Сабина отвечает подруге, что тот, кто не был хорошим любовником, будет дурным мужем, — и можно легко допустить, что большая часть аудитории соглашалась с ней. Впервые встретившись с Сабиной, Яков, вместо того чтобы пожелать ей доброго дня, желает ей стать святой, повергая светскую девушку в стопор. Ей приходится клятвенно умолять неуклюжего кавалера наконец-то сесть — он в ответ начинает ее пугать, уверяя, что клясться грех; когда же Сабина замечает, что между мужем и женой должна быть любовь, Яков попрекает ее за то, что она говорит не о любви к Богу, а о грешном чувстве. И когда Сабина, несмотря на то что замужество сулило ей огромные выгоды, избавляется от подобного кавалера, назвав его дубиной и придурком, ее не только поддерживают остальные действующие лица, но, надо полагать, и многие зрители и зрительницы. Вряд ли одобрение публики вызвало и то, что Яков, беспричинно подозревая, что у слуги Рикоте внебрачная связь со служанкой Инес, велит отправить его в тюрьму, а ее на галеры! Драматургу приходится прибегать к чудесному появлению Ангела, приносящего с небес деньги для очередных добрых поступков героя, чтобы притягательность его благодеяний перевесила неприглядное впечатление от его фанатизма.

Получается, что Тирсо не только сознательно выворачивает наизнанку амплуа галантного и неотразимого кавалера-любовника, но и вольно-невольно ставит под сомнение эталон изображения святого.

Драма о праведности и человечности: «Осужденный за недостаток веры»

Еще сильнее трещит по швам традиционный образ христианского праведника в драме «Осужденный за недостаток веры» (El condenado por desconfiado, 1635).

На первый взгляд может показаться, что, создавая драму «Осужденный за недостаток веры», писатель, добиваясь успеха у массового зрителя, избрал совсем не подходящую тему. Речь в этом произведении идет о соотношении свободной воли и божественного предопределения — о вроде бы чисто умозрительной богословской проблеме, способной заинтересовать разве только немногих ученых. Но оказывается, что споры о свободной воле имели в Испании невероятно широкий резонанс.

Разные ветви протестантизма умаляли или вовсе отрицали свободу воли человека: обремененный первородным грехом человек не способен де спастись без божьей благодати, которая еще до рождения каждого грешника определяет, кому из — немногих! — уготован рай, а кому ад. Собиравшиеся на Тридентском соборе (1545–1563) католические богословы восстали против этого: всемогущий и всеведущий Бог, утверждали они, являясь всеблагим, не предопределяет ко злу. Католики оставляли простор для нравственной свободы, от которой зависит, будет ли человек упорствовать во зле или обратится к добру. Сохранялся, однако, тезис, гласящий, что Господь является действующей причиной всего совершаемого в сотворенном и существующем благодаря Ему мире.

Иезуиты, по сути, отважились оспорить этот догмат, и доминиканцы стали писать на них доносы в некогда созданную ими Инквизицию. В книгах Франциско Суареса (мемориал, 1592) и в особенности Луиса де Молины (De liberi arbitrii com gratiae donis, divina praesceientia et reprobatiobe Concordia, 1588) негодование доминиканцев вызвало утверждение иезуитов, что Бог руководит человеком лишь до определенного момента — момента выбора. Если человек склоняется к добру,

то Господь остается с ним заодно, если же человек предпочитает зло, то Вседержитель от него отступается и человек действует самостоятельно. Доминиканцы во главе с известным богословом Доминго Баньесом приводили изощренные контраргументы, уверяя, что Божье предопределение не считается с человеческими заслугами.

В Ватикане не спешили занять определенную позицию, опасаясь, что воззрения иезуитов и впрямь ограничивают воздействие Бога определенным пределом, но, с другой стороны, прекрасно понимали, что философия доминиканцев грозит превратить человека в полностью послушную Господу марионетку, не способную, следовательно, нести ответственность за свои поступки.

Пропаганда иезуитов оказалась куда успешней, чем попытки доминиканцев противостоять им всеми способами, включая жалобы в Инквизицию. Иезуиты становились все популярнее. Доминиканцы во многом были реликтом средневекового прошлого, иезуиты же, появившиеся на пике Возрождения, учли открытия гуманистов и стали в ряде отношений передовым религиозным братством. Они стремительно завоевывали не только признательность учеников своих замечательных школ, среди которых были и Лопе де Вега, и Тирсо де Молина, и Кальдерон, и Б. Грасиан, и многие другие творцы Золотого века, но и симпатии масс. Когда папа Климент VIII в 1594 году назначил иезуита Суареса одним из экспертов в споре монашеских орденов, а следующий наместник Святого Престола Павел V в 1607 году запретил дальнейшие дискуссии о соотношении свободной воли и божественного предопределения, в Испании восприняли это как запрет доминиканцам нападать на иезуитов и обвинять их в ереси. В стране начали отмечать победу иезуитов — устраивались фейерверки, процессии, факельные шествия, бои быков и прочие празднества, и раздавались возгласы «Vitor, Molina!».

Конечно же, подавляющее большинство из тех, кто собирался на корридах и на улицах, не вникали в тонкости богословских каверз. Воззрения иезуитов воспринимали как утверждение того, что человек в первую очередь не раб Божий, а самостоятельная личность — он выбирает свой жизненный путь, и его судьба зависит от силы его воли.

Свободная воля, libre albedrío, ключевой для философии и католической теологии Нового времени термин, бесконечное число раз встретится в речах героев драм и комедий Золотого века. Отголоски

дебатов о свободе выбора и предопределенности судеб отчетливо слышны и в «Осужденном за недостаток веры». В этой драме Пауло, став отшельником в пустыне, ведет праведный образ жизни: соблюдает строжайшие посты, питается одними травами и кузнечиками, молится от рассвета до заката. Все же его терзают сомнения, заслужил ли он вечное блаженство; он бьется над тем, как узнать у неба о своей участи после смерти, и радуется, когда является ангел и рассеивает его тревоги, объявив, что ему уготована на том свете та же доля, что и у находящегося в Неаполе некоего Энрико. Пауло уверен, что это, должно быть, какой-то образцовый праведник, и спешит в Неаполь, чтобы его проведать. Но, не подозревая еще, что под видом ангела его задумал погубить дьявол, он узнает, что Энрико — чудовище, грабитель, развратник, убийца и кровосмеситель. Пауло думает, что Господь обрек его на вечные муки; и значит, все его молитвы и посты были напрасны, и что лучше ему и на самом деле уподобиться Энрико и стать жестоким, кровожадным и порочным. Праведный схимник превращается в отъявленного головореза, для которого больше нет ничего святого.

В этом, как выясняется, он отличается от Энрико, у которого все же есть незыблемая святыня. Энрико чтит тяжело больного отца — он преисполнен жалости и нежности к парализованному родителю, не подозревающему, что его любимый сын давно сбился с пути истинного. Сострадание поможет Энрико вернуться на истинный путь; он покается в своих грехах и заслужит прощение Господа. Пауло ни в чем не покается, и душа его отправится в преисподнюю.

Тирсо создал драму с незамысловатым сюжетом и сложной богословской подоплекой. Но это и не теологический опус, а выдающееся художественное произведение. Перед нами предстают не рупоры идей, а впечатляюще очерченные герои. Сперва появляется Пауло, изможденный, одетый в рубище суровый пустынник, затем предстает хвалящийся своими страшными деяниями Энрико.

Драматург убедительно оправдает финальное возвышение того, кто гордился бесчинствами, и низвергнет в огненную бездну того, кто так усердствовал, чтобы стать святым. Тирсо знал, что народ традиционно склонен предпочитать грешника фальшивому праведнику. Выдающийся испанский историк и филолог Рамон Менендес Пидаль обнаружил целый ряд фольклорных произведений,

предшествовавших «Осужденному за недостаток веры» [Menéndez Pidal, 1944, p. 30–44]. К примеру, в существующем среди испанских маранов (крещенных евреев) предании рассказывалось о том, как библейский Моисей, заночевавший в доме мясника, которого в городе все считали самым дурным человеком, увидел, как тот ухаживал за своим увечным отцом, и понял, что хозяин дома пойдет в чертоги рая. Такой же счастливый исход в некоторых испанских преданиях ждет и прочих злостных нарушителей закона Божьего, крепче многих монахов, однако, полагавшихся на милосердие Господне. Тирсо мог опереться и на высоко чтимого церковью итальянского кардинала Р. Белармино (1542–1621), чьи душеспасительные трактаты имели широкое хождение в Испании. В драме «Осужденный за недостаток веры» видно, что учение Белармино известно даже слуге Педриско, который, обращаясь к публике, настаивает на том, что разыгранная на подмостках история правдива, ибо «о подобном говорится у Белармино» (v.v. 2955–2963) [Molina, 01.04.2014]. Тирсо, в частности, могло показаться важным утверждение Белармино о том, что вера должна быть «не показной и притворной, а *идущей от всего сердца* [курсив наш. — *В.С.*]» [Belarmino, 1881, p. 18]. В «Осужденном за недостаток веры» у зрителей растет подозрение, что поведение исправно бьющего поклоны Пауло — лишь «маска добродетели» [Vivaldo, 2014, p. 7]. Легко предположить, что Пауло из кожи вон лезет, выпячивая свою святость, чтобы после нескольких лет поста небо даровало неисчислимое количество лет блаженства; и, как только подумал, что его расчет не оправдался, объявляет, что возвращается в горы, «но не для того чтобы, как прежде, каяться, / потому что в этом нет *больше пользы* [курсив наш. — *В.С.*]» (“Pero no hacer penitencia, / pues ya no es de provecho”, v.v. 959–960) [Molina, 01.04.2014].

Обращаясь к небесам, он подводил баланс, как предприниматель, надеющийся получить выгоду от инвестиций:

> Мне тридцать лет, Господи,
> И десять лет я потратил в пустыне [Condor, 2021, p. 68].

Пауло торгуется с Господом, жаждет заключить сделку с Ним. Вера Пауло — расчетливая вера, она держится на выкладках и, как выясняется, не укоренена в душе. На аргументах строится и аргументами же легко подрывается. Стоит только дьяволу предложить

ему простейшее уравнение: де его судьба будет ровно такой же, как у Энрико, и Пауло, как зубрила-ученик, привыкший покорно следовать логике, принимает лживую подсказку за математическую незыблемую истину. В этом он предвосхищает дона Хуана Тенорио в «Севильском озорнике, или Каменном госте» — прообраза мольеровского дона Жуана, который верит лишь в то, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь; религия Пауло, как мог бы сказать мольеровский Сганарель, — это арифметика. Но драма «Осужденный за недостаток веры» демонстрирует, что нет ничего более обманчивого, чем жить, руководствуясь одной «арифметикой» или логикой. Логика не способна доказать, что выгодно быть человечным! И Господь спасет не того, кто умнее, а того, кто человечнее.

Осталось сказать несколько слов о нем — о Боге, еще одном действующем лице в «Осужденном за недостаток веры». Хотя Бога вряд ли можно назвать действующим лицом в полном смысле слова. В отличие от дьявола, Он на сцену не выходит, не действует, а лишь оценивает действия людей. Именно от их действий — ожесточенности, озлобленности одного и милосердия другого — и зависит их удел. Бог же со-действует — незримо и молчаливо. В особенности это ощутимо в том, что, избавляя от кары Энрико, который тысячу раз заслужил самое суровое наказание, и принимая убийцу в свои чертоги, Господь показывает, что и поддавшись злу, со всех сторон подстерегающему, можно отречься от него.

Любовь и сострадание у Энрико окажутся сильнее, чем ярость по отношению к окружающему миру, и чувственно-конкретное изображение этой любви так же впечатляет, как изображение борьбы неба и ада.

Трагизм и гротеск «Севильского озорника»

Чувственная конкретика сочетается со сложной и глубокой проблематикой и в драме «Севильский озорник, или Каменный гость» (El burlador de Sevilla y el Convidado de piedra, 1630). Ее герой, дон Хуан Тенорио — первый Дон Жуан, неотразимый соблазнитель, вызовет множество подражаний; его двойники — доны Хуаны, доны Джованни, доны Жуаны, доны Гуаны — появятся в сотнях художественных произведений: в драмах, стихотворениях, рассказах, кинофильмах, в операх и в балетах — и вызовут многочисленные отклики, споры,

кривотолки. Спорят до сих пор, принадлежит ли «Севильский озорник» перу Тирсо де Молины; стоит согласиться, однако, с немецким испанистом Карло Фосслером, пришедшим к выводу, что «Севильский озорник» — законный сын Испании и Тирсо [Vossler, 1965, p. 105].

Мы еще вернемся к вопросу об источниках «Севильского озорника», пока же укажем, что, как отметил Фосслер, в созданном Тирсо в 1639 году агиографическом сочинении «Жизнь доньи Марии де Сербельон» о монахине, принадлежавшей, как и наш драматург, к ордену мерседариев, приводится история, схожая с драмой. Речь идет о приглашении на ужин обитателя потустороннего мира. Мальчик, которого растил дядя, аббат монастыря, простодушно спрашивал изваяние Младенца Христа, когда же он ест, коли все время держится за шею матери. Аббат решил позвать Иисуса разделить с ним и племянником трапезу, и Господь спустился с пьедестала, поел с ними и, обняв мальчика, молвил: «Дружочек, в награду за любовь, с которой ты мне служишь, Я зову к себе тебя <…> и, аббат, твой дядя, тоже будет одним из моих гостей. И души ваши окажутся на вечном пиру» (“banquete eterno”) [Vossler, 1965, p. 106]! Говоря о своих гостях, Спаситель у Тирсо употребляет слово convidados — «званные», что прямо отсылает к названию драмы El Burlador de Sevilla y el Convidado de piedra. Кажется убедительным утверждение Фосслера о том, что происходит типичный для Тирсо де Молины перевертыш каменных гостей, convidados: один утащит паскудника в ад, в то время как другой вознесет душу в рай. Что же касается национальной принадлежности дона Хуана Тенорио, то Фосслер замечает в нем характерные для испанской знати легкомыслие, безответственность (ссылаясь на популярную поговорку: «Mañana vuelva usted, mañana» — «Завтра приходите, завтра», прибавляя, что «завтра» практически значит «никогда») и «барское высокомерие как по отношению к деньгам, так и по отношению к смерти» [Vossler, 1965, p. 106]: Тенорио, заключает испанист, это «животное в облике дворянина, обладающее аристократическими манерами» [Vossler, 1965, p. 100].

Многое подтверждает правоту Фосслера.

Начинается «Севильский озорник» с места в карьер — с суматохи в королевском дворце в Неаполе. Герцогиня Изабелла провожает на заре любовника, с которым решилась провести ночь, но как только зажгла фонарь, видит, что оказалась в объятиях не желанного герцога

Октавио, а назвавшегося под покровом ночной тьмы его именем дона Хуана Тенорио. Поспешившая на ее крики стража хватает его, и король Неаполя велит отправить за решетку осквернившего его покои преступника. Но испанский посол, который должен сопровождать дона Хуана в тюрьму, узнав в нем своего племянника, помогает ему бежать и не опровергает ложь Изабеллы, которая, чтобы спасти свою репутацию, уверяет, что отдалась давшему клятву жениться на ней герцогу Октавио.

Действие тут же переносится на побережье Испании, где рыбачка Тисбея приводит в себя спасшегося после кораблекрушения дона Хуана и становится очередной его добычей. Следует эпизод во дворце короля Кастилии дона Альфонсо в Севилье — монарх обещает Командору ордена Калатравы Гонсало де Ульоа выдать его дочь, донью Анну, за сына своего временщика — это знакомый зрителям молодчик дон Хуан Тенорио. Сынок могущественнейшего министра тоже появляется в Севилье, где, наткнувшись на закадычного дружка маркиза де ла Моту, обсуждает с ним местных проституток, со множеством из которых приятели коротко знакомы. Когда Мота на минутку отлучается, служанка просит дона Хуана передать маркизу письмо от донны Анны де Ульоа, и наш «озорник» узнает, что дочь гордого гранда, услышав, что отец собирается выдать ее замуж, зовет маркиза провести с ней ночь, чтобы ее невинность не досталась другому. Дон Хуан отправляется к ней, назвавшись маркизом де ла Мотой, но донья Анна, в отличие от герцогини Изабеллы, вовремя распознает обман. На ее крики отзывается отец, и дон Хуан убивает Командора.

Герою драмы опять приходится бежать, и за трагической сценой в доме Командора следует картина радостной жизни в деревне, где справляют свадьбу Батрисио и Аминты. Дон Хуан намерен еще больше повышать ставки в глумливых играх и увести невесту прямо из-под венца. Он убеждает Аминту, что женится на ней, проводит с ней ночь и вновь бросается наутек. Он ищет убежища в севильском храме, где, наткнувшись на гробницу дона Гонсало де Ульоа, изгиляется над Командором и зовет его к себе на ужин. Место действия мигом меняется, слуги в доме дона Хуана накрывают стол для ужина, на который, ужасая Каталинона, слугу дона Хуана, приходит статуя Командора и требует, чтобы ему нанесли ответный визит.

К королю Альфонсо обращаются, требуя возмездия, герцогиня Изабелла, Тисбея, Октавио, маркиз де ла Мота и Аминта, и правитель Кастилии наконец-то решает наказать паскудника. Но выясняется, что он запоздал со своим решением. В храме, куда приходит дон Хуан, из-под земли поднимается стол, и облачившиеся в траурные одежды слуги угощают «озорника» скорпионами и змеями, наливая ему вместо вина в бокал желчь и уксус; дон Хуан, которого трясет от могильного холода, хватается за протянутую руку статуи и, чувствуя, как его пожирает огонь, падает замертво и вместе с Командором проваливается сквозь землю. Каталинон рассказывает обо всем произошедшем королю, и Альфонсо Кастильский пытается навести порядок: выдает донью Анну за маркиза де ла Мота, Изабеллу за герцога Октавио, Аминту за Батрисио. Трудно при этом отделаться от чувства, что подобное торжество справедливости окрашено в иронические тона: мужьям достаются в жены поруганные женщины.

Трагическое в «Севильском озорнике» постоянно сплетается с гротескным. Гротескной, в частности, оказывается проходящая красной нитью сквозь драму тема обманутого обманщика. Герцогиня Изабелла думала обмануть стражу, тайно проведя кавалера к себе в спальню в королевском дворце, — и сама выдает себя страже, подняв шум, когда узнает, что стала потехой для другого; Тисбея кичится тем, что обманывала ожидания влюбленных, и становится жертвой обмана того, у кого ни на грош нет любви к ней — рыбачка сама попадает на крючок; донья Анна думала обмануть отца и грядущего мужа — и пустила к себе обманщика, убивающего ее отца; Аминта полагала, что обманет судьбу, став женой вельможи, и оказалась у разбитого корыта, как в сказке о рыбаке и рыбке, в которой старуха загадала непомерное желание.

И конечно же, обманутым обманщиком оказывается дон Хуан Тенорио. Обманывая всех, он устроил себе смертельную западню. Об этом свидетельствует эпизод, когда он, чтобы преодолеть сомнения колебавшейся дольше других Аминты, зовет в свидетели клятвы жениться на ней Бога и прибавляет, что если обманет Его, то пусть Бог его накажет… рукою мертвеца! Все именно так и случится: гибель окажется неминуемым последствием его кощунственных слов. Слова были издевкой над небом, и небо в ответ «пошутило» над ним, устроило

burla, жестокий розыгрыш: на пиру потчевало дона Хуана отравой, в священном храме разверзло под ним адскую бездну.

Бог справедлив, но этого нельзя сказать об обществе. Дон Хуан объясняет слуге, что ему не страшен суд за его безобразия:

> Если мой отец
> Заправляет судами
> И является правителем страны,
> Чего мне бояться? (v.v. 2083–2086) [Molina],

— употребляя слово privanza — «временщик», «фактический руководитель». Но критические стрелы язвят не только попирающих справедливость временщиков, но и прочую знать; и Тирсо мог рассчитывать на одобрение публикой слов Аминты, смело восклицающей:

> Бесстыдство Испании — Это рыцарство.
> (La desverguenza en España
> Se ha hecho caballería, v.v. 2051–2052) [Molina].

Ее слова подтверждает и распутство маркиза де ла Моты, и гнусные дела знатного дона Хуана, и поступок его дяди дона Педро де Тенорио, без зазрения совести лгущего неаполитанскому королю и способствующего побегу родича-преступника, и поведение Тенорио-старшего, пытающегося благодаря своему высокому положению во что бы то ни стало выгородить мерзкого сынка (v.v. 2703–2704) [Molina].

Но критика конкретных нравов тесно сплетена с мифопоэтической образностью в драме, знаменующей собой трагикомический закат Возрождения и прощание с маньеризмом — тектонический сдвиг в культуре. Молниеносная стремительность дона Хуана, за которым не угнаться ни мужчинам, ни женщинам (парадоксальным образом его карает, казалось бы, совершенно неподвижный памятник), сродни неиссякающей энергии героев ренессансных комедий. Но то была созидательная энергия, проявление жизненной полноты; энергия Тенорио — неудержимо разрушительная. Это активнейший нигилизм, бравурный напор отрицания: чрезвычайно значимо признание дона Хуана в том, что он полагает за честь обесчестить других! Так сам себя он сведет к полному упразднению. Проводит, как мы помним, ночь с Изабеллой, выдав себя за Октавио; в дом доньи Анны проникает под видом де ла Моты; Тисбею покоряет, прикинувшись влюбленным,

Аминту — претендентом на ее руку. Но все это лишь маски. А что же за ними? Пустота!.. Производящий дикое опустошение дон Хуан сам сливается с пустотой. От него не остается ничего — даже трупа, он исчезает, аннигилируется, как сказал бы Макбет: «Сыграл свой час, побегал, пошумел — / И был таков». Подводя же итог оказавшейся пустопорожней жизни, шекспировский герой прибавлял «Signifying nothing». Nothing, nada, ничто — существо дона Хуана, особи, лишенной сущности. Если в ряде комедий Тирсо великолепная игра была радостной и созидательной, то в драме о наглом «озорнике» в игре не больше радости, чем в танце смерти. Ее позднеманьеристский или раннебарочный герой похож на бойкого гальванизированного трупа. Не мертвее ли он каменного истукана, с которым садится ужинать в конце драмы?

Легенды о доне Хуане, предшествующие «Севильскому озорнику», также говорят о его нерасторжимости со смертью: нечестивец ведет себя нагло с покойником, с Вечным Покоем, с Вечностью. Исследователи обнаружили такую трактовку истории нечестивца [Rodríguez Almodóvar, 2009, p. 3], распространенную в разных странах и континентах. Смысловым центром сюжета всегда оказывается встреча наглеца с черепом. Владимир Пропп находит этот мотив в русских сказках и осмысливает его в широком контексте соотношения времени и вечности. Важно замечание Проппа о том, что племя маори считало, что существует возможность вернуться обратно после пересечения реки, отделяющей живых от мертвых, но только если прибывший в загробное царство не стал вкушать там никаких яств; то же самое говорится в сказаниях американских индейцев и древних египтян [Пропп]. Пиршество, устраиваемое в «Севильском озорнике» с мертвецом, таким образом, является вопиющим нарушением фундаментальных законов бытия. В этих и в более поздних легендах и версиях нет ничего подлинно христианского — они не касаются участи души святотатца, ее осуждения на адские муки и т.п. — речь идет не только о физической смерти [Rodríguez Almodóvar, 2009, p. 4]. В остальном же они предсказывают многое из того, что будет в «Севильском озорнике». Так, в андалузских средневековых легендах и сказках некий гуляка ударяет на кладбище ногой или палкой череп, и покойник, явившийся в виде призрака, скелета или статуи, зовет его отужинать и забирает с собой в мир мертвых.

Обратим внимание, что в драме сохраняются и другие архаические черты. Командор, расправляющийся с доном Хуаном, называет себя посланцем Бога, но проваливается вместе с «озорником» в огнедышащие недра. Нет даже намека на непременную для христиан оппозицию ада и рая, куда должен был бы направиться убиенный, отстаивая праведность — есть, опять-таки, только наказание того, кто посягнул на сакральный статус смерти.

Эпилог

«Севильский озорник, или Каменный гость» имеет прямое отношение к достигшим крайнего напряжения в XVII веке спорам о свободе воли и ответственности за свою судьбу и свои деяния. Дон Хуан Тенорио уверен, что останется безнаказанным, какие бы поступки ни совершил, и отмахивается от предупреждений о грядущей расплате небрежной фразой: «Долгий срок вы мне даете», — то есть «Когда еще это будет». Но срок окончательного подведения итогов неминуемо настанет. Каменное изваяние Командора объявляет негодяю, что все скверное, что он совершал, не прошло без следа: «Quien tal hace, que tal pague» — «Каждый расплачивается за то, что он творит». Любой ваш поступок влияет на вашу участь, вся жизнь берется в расчет. Ренессансный тезис «человек — кузнец собственной судьбы» из оптимистического и ободряющего превращается в трагический.

Так Тирсо де Молина оказывается воистину центральной фигурой в испанском театре Золотого века. Занимая хронологически место между двумя другими гениями — Лопе де Вегой и Кальдероном, он преображает те открытия, которые совершил первый из них, и предваряет то, что предстояло сделать второму. Чрезвычайно важный сам по себе, он знаменует не только пик маньеризма, но и переход к барокко.

Список литературы:

1 *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки // Booksite.ru. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/ist/ori/che/sky/kor/ny/ska/zki/propp/19.htm (дата обращения 20.01.2024).

2 *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.

3 *Belarmino R.F.R.* Arte de bien morir. Madrid: Impr. de la viuda é hijo de Aguado, 1881. 418 p.

4 *Condor M.* La grandeza. Teatro, poesía y política en la España del Siglo de Oro. Madrid: Centro Nacional de Teatro Clásico, 2021. 193 p.

5 *Menéndez Pidal R*. “El condenado por desconfiado” de Tirso // *Menéndez Pidal R*. Estudios literarios. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944. P. 30–44.

6 *Molina T., de*. El burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra // Esp-centr.sfedu.ru. URL: https://esp-centr.sfedu.ru/documents_centr/library/Tirso_de_Molina-El_burlador_de_Sevilla.pdf (дата обращения 20.01.2024).

7 *Molina T., de*. El colmenero divino // Freeditorial.com. 31.03.2014. URL: https://www.freeditorial.com/en/books/el-colmenero-divino (дата обращения 20.01.2024).

8 *Molina T., de*. El condenado por desconfiado // Freeditorial.com. 01.04.2014. URL: https://www.freeditorial.com/en/books/el-condenado-por-desconfiado (дата обращения 20.01.2024).

9 *Molina T., de*. La Santa Juana. Segunda parte / Ed. Isabel Ibánes, Blanca Oteiza, Cristina Tabernez y Lara Escudero. Madrid; New-York: Instituto de Estudios Aurisculares (IDEA)/Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2018. 257 p.

10 *Paterson A.K.G.* “La Santa Juana” de Tirso de Molina: espectáculo de la condición humana // La Santa Juana y el mundo de lo sagrado / Ed. Blanca Oteiza. New York; Madrid; Pamplona: Instituto de Estudios Aurisculares (IDEA)/Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2016. P. 83–97.

11 *Rodríguez Almodóvar A*. Don Juan a la luz del folklore (Aproximación a las fuentes orales del mito) // Revista Demófilo. 2009. URL: https://www.academia.edu/37712673/DON_JUAN_A_LA_LUZ_DEL_FOLCLORE_Aproximación_a_las_fuentes_orales_del_mito (дата обращения 20.01.2024).

12 *Sanmartin Bastida R.* Un episodio en la vida de Juana de la Cruz: Sobre la autoridad espiritual femenina a comienzos del siglo XVI // Edad de Oro. 2019. Vol. 38. URL: https://www.academia.edu/41020904/Un_episodio_en_la_vida_de_Juana_de_la_Cruz_Sobre_la_autoridad_espiritual_femenina_a_comienzos_del_siglo_XVI (дата обращения 20.01.2024).

13 *Vivaldo N.* Los pequeños cuidados de la empatia filial: Enrico o de como salvar el alma de un bandolero en “El condenado por desconfiado” // L’Fradit Franco-Español. 2014. № 5. P. 2–19.

14 *Vossler K*. Lecciones sobre Tirso de Molina. Madrid: Taurus, 1965. 147 p.

References:

1 Propp V. Ya. Istoricheskie korni volshebnoi skazki [The Historical Roots of the Fairy Tale]. *Booksite.ru*. Available at: https://www.booksite.ru/localtxt/ist/ori/che/sky/kor/ny/ska/zki/propp/19.htm (accessed 20.01.2024). (In Russian)

2 Silyunas V. Yu. Tirso de Molina: teatral’nost’ zhizni i volshebnaya sila teatra [Tirso de Molina: Theatricism 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)

3 Belarmino R.F.R. *Arte de bien morir*. Madrid, Impr. de la viuda é hijo de Aguado, 1881. 418 p.

4 Condor M. *La grandeza. Teatro, poesía y política en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Centro Nacional de Teatro Clásico, 2021. 193 p.

5 Menéndez Pidal R. “El condenado por desconfiado” de Tirso. Menéndez Pidal R. *Estudios literarios*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, pp. 30–44.

6 Molina T., de. El burlador de Sevilla y el convidado de piedra. *Esp-centr.sfedu.ru*. Available at: https://esp-centr.sfedu.ru/documents_centr/library/Tirso_de_Molina-El_burlador_de_Sevilla.pdf (accessed 20.01.2024).

7 Molina T., de. El colmenero divino. *Freeditorial.com*, 31.03.2014. Available at: https://www.freeditorial.com/en/books/el-colmenero-divino (accessed 20.01.2024).

8 Molina T., de. El condenado por desconfiado. *Freeditorial.com*, 01.04.2014. Available at: https://www.freeditorial.com/en/books/el-condenado-por-desconfiado (accessed 20.01.2024).

9 Molina T., de. *La Santa Juana. Segunda parte*, eds. Isabel Ibánes, Blanca Oteiza, Cristina Tabernez y Lara Escudero. Madrid, New-York, Instituto de Estudios Aurisculares (IDEA)/Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2018. 257 p.

10 Paterson A.K.G. “La Santa Juana” de Tirso de Molina: espectáculo de la condición humana. *La Santa Juana y el mundo de lo sagrado*, ed. Blanca Oteiza. New York, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Aurisculares (IDEA)/Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2016, pp. 83–97.

11 Rodríguez Almodóvar A. Don Juan a la luz del folklore (Aproximación a las fuentes orales del mito). *Revista Demófilo*, 2009. Available at: https://www.academia.edu/37712673/DON_JUAN_A_LA_LUZ_DEL_FOLCLORE_Aproximación_a_las_fuentes_orales_del_mito (accessed 20.01.2024).

12 Sanmartin Bastida R. Un episodio en la vida de Juana de la Cruz: Sobre la autoridad espiritual femenina a comienzos del siglo XVI. *Edad de Oro*, 2019, vol. 38. Available at: https://www.academia.edu/41020904/Un_episodio_en_la_vida_de_Juana_de_la_Cruz_Sobre_la_autoridad_espiritual_femenina_a_comienzos_del_siglo_XVI (accessed 20.01.2024).

13 Vivaldo N. Los pequeños cuidados de la empatia filial: Enrico o de como salvar el alma de un bandolero en “El condenado por desconfiado”. *L’Fradit Franco-Español*, 2014, no. 5, pp. 2–19.

14 Vossler K. *Lecciones sobre Tirso de Molina*. Madrid, Taurus, 1965. 147 p.

УДК 792
ББК 85.333(3)

Старикова Анна Руслановна
Кандидат искусствоведения, научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0009-9143-7665
starikova.a.r@gmail.com
Ключевые слова: Пикельгеринг, труппы английских комедиантов, театр при Алексее Михайловиче, Роберта Браун, Йохан (Джон) Грин, Роберт Рейнольдс, Иоганн Готфрид Грегори

Старикова Анна Руслановна

Пикельгеринг: маска и образ (трансформация на разных национальных сценах XVII века)

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-132-145

Для цит.: Старикова А.В. *Пикельгеринг: маска и образ (трансформация на разных национальных сценах XVII века)* // Художественная культура. 2024. № 3. С. 132–145. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-132-145.

For cit.: Starikova A.R. Pickelhäring: A Mask and an Image (Transformation on Various National Scenes of the 17th Century). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 132–145. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-132-145. (In Russian)

Starikova Anna R.
PhD (in Art History), Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0009-9143-7665
starikova.a.r@gmail.com
Keywords: Pickelhäring (Pickelhering), Englische Komödianten, the theatre at the court of Aleksei Mikhailovich, Robert Browne, John Green, Robert Reynolds, Johann Gottfried Gregori

Starikova Anna R.

Pickelhäring: A Mask and an Image
(Transformation on Various National Scenes of the 17th Century)

Аннотация. В настоящем исследовании впервые предпринято обращение к теме о пути преобразования шутовской персоны, сформировавшейся в бродячих труппах английских комедиантов — Пикельгеринга. После вынужденной миграции английских трупп на материк и «обоснования» в Германии именно шут помогал найти пути коммуницирования актеров и публики, разговаривавших на разных языках. Таким образом Пикельгеринг из вербального героя перевоплотился в невербального персонажа, приобретя значение театральной маски. Со временем к персонажу вернулась вербальность, что ознаменовало его возвращение к первоначальному образу, однако с продвижением театральных трупп на Восток вновь обретенная вербальность снова была отброшена, переводя персонажа обратно в статус маски. Персона Пикельгеринга стала настолько популярной, что данный персонаж был среди действующих лиц первых представлений в театре при дворе Алексея Михайловича.

Такие коренные метаморфозы способствовали достаточно быстрому и успешному приживанию персонажа на различных национальных сценах. Именно его приспосабливаемость путем изменения собственной сути и обеспечивала ему невероятный успех и любовь у публики на протяжении XVII века. В данной статье также приведены имена самых известных исполнителей данной роли во всех труппах английских комедиантов на территории немецкоязычных земель.

Abstract. In this study, for the first time, an appeal is made to the topic of the way to transform a buffoon's persona formed in the traveling troupes of English comedians (Englische Komödianten) — Pickelhäring (Pickelhering). After the forced migration of English troupes to the mainland and 'settlement' in Germany, it was the jester who helped to find ways for actors and audiences who spoke different languages to communicate. This is how Pickelhäring transformed from a verbal into a non-verbal character, acquiring the meaning of a theatrical mask. Over time, the character's verbality returned, marking the return to his original image, but with the advancement of theatre troupes to the East, the newfound verbality was again discarded, relegating the character back to the status of a mask. Pickelhäring's persona became so popular that he was one of the characters in the first performances in the theatre at the court of Aleksei Mikhailovich.

Such radical metamorphoses contributed to the character's fairly rapid and successful establishment on various national stages. It was his adaptability by changing his own essence that ensured his incredible success and public admiration throughout the 17th century. This article also gives the names of the most famous performers of this role among all troupes of English comedians (Englische Komödianten) in the German-speaking lands.

Введение

Одной из вневременных театральных фигур в истории всего мирового театра является шут. Он может принимать множество обличий, однако его функции практически всегда остаются неизменными. Шут не только веселил широкого зрителя, развлекал, насмехаясь и подшучивая надо всеми: от простых крестьян до церковных иерархов, — но и вселял своими шутками-проказами подчас отнюдь не веселье, а неподдельный ужас в публике, равнявшей его образ с самим чертом-дьяволом.

У каждой страны существовала своя конкретная шутовская персона, образ которой призван был отражать в собирательности национальные, юмористически поданные особенности: внешности, костюма, характера, привычек и пр. Для Германии таким шутовским образом стал Ганс Вурст, впервые появившийся в фастнахтшпилях в XVI веке и просуществовавший на театральных подмостках практически до конца XVIII века.

Однако немецкая театральная сцена являлась в данном аспекте не совсем обычной, так как на ней одновременно существовало две (условно) «национальные» шутовские персоны: рядом с Гансом Вурстом подвизался Пикельгеринг. Кто же он такой, Пикельгеринг (Пикельхерринг)? Он — комическая фигура, часто являвшаяся главной в представлениях немецких трупп «английских комедиантов».

Метаморфозы Пикельгеринга

Бродячие труппы английских актеров в конце XVI — начале XVII века хлынули в континентальную Европу, в том числе и в Германию, которая оказалась страной, представлявшей особый интерес для трупп «английских комедиантов» в связи с достаточно плачевным состоянием ее[1] собственного национального театра вследствие раздробленности страны, а затем и начавшейся Тридцатилетней войны (1618–1648).

Английские труппы «давали городские («площадные») представления, а также приглашались на торжественные празднества ко дворам знати. Впервые труппа «английских комедиантов», состоявшая всего из пяти человек, появилась в Германии в 1586 году; она прибыла в Дрезден после коронации курфюрста Саксонии Кристиана I [Старикова, 2021, с. 125]. Будучи профессиональными актерами (то есть добывавшими пропитание исключительно своей актерской деятельностью), «английские комедианты» приспосабливались к иноязычному зрителю, усиливая зрелищную сторону своих представлений, в том числе и изменяя манеру исполнения: утрируя жестикуляцию, мимику, повышая интонации.

Важным посредником между английскими актерами и иноязычным зрителем стал театральный персонаж — Пикельгеринг, комментировавший сценическое действие своим визуальным поведением: мимикой, гримасами, ужимками, пантомимой, приправленными голосовыми интонациями. В переводе с английского имя Пикельгеринг переводится как «маринованная селедка», которая в обыденной жизни соседствовала обычно с пивной кружкой — атрибут, ставший неотъемлемым и в экипировке исполнителя данной роли, недвусмысленно говоривший об особом пристрастии к данному напитку (до нас дошли изображения актеров в этой роли).

Существует свидетельство конца XVI века о том, что немецкоязычные зрители воспринимали Пикельгеринга английских актеров исключительно визуально (невербально): «…немцы и мужчины, и женщины, хотя и не понимали ни слова из того, что те говорили, все равно валили толпами на их представление, чтобы увидеть их жестикуляцию и их телодвижения — но вовсе не ради того, чтобы услышать, что они там говорят» [Дженсен, Майер, 2016, с. 129].

Таким образом, Пикельгеринг, придя из английского театра на немецкую сцену, потерял свой первоначальный цельный *образ*, приобретя на ней лишь значение *маски*. Тем не менее именно благодаря непременному участию Пикельгеринга почти во всех представлениях (и комических, и трагических) английским труппам был обеспечен успех у немецкой публики. Не случайно чаще всего исполнителем его роли являлся сам антрепренер.

Самыми известными среди «английских комедиантов» в Германии с начала XVII века являлись труппы Роберта Брауна и Йохана (Джона) Грина, Роберта Рейнольдса. С последним сотрудничал одно время и антрепренер Аренд Эшер (упоминавшийся и как Аарон Аскен). Известно, что его труппа «английских комедиантов» была одно время

(1) Данная проблема была рассмотрена автором статьи в диссертации [Старикова, 2021].

на службе у короля Сигизмунда и в августе 1636 года посещала Данциг проездом после выступлений в Кёнигсберге, во время путешествия в Голландию, Данию и Гольштейн [Fischer, 1960, S. 63].

Роберт Браун (1563 — ок. 1622) — английский актер, начавший свой творческий путь в 1583 году в возрасте 20 лет, впоследствии вошел в состав труппы «Слуги графа Вустера»[(2)], действовавшей в центральной Англии. Начиная с 1590-х годов Браун много гастролировал в Европе, однако постоянно возвращаясь в родную Англию. За первые годы странствий Браун смог набрать в свою труппу достаточно талантливых и ярких актеров, а именно шута Томаса Саквила, акробата Джона Броудстрита и музыканта Ричарда Джонса. В 1592 году Браун начинает активно сотрудничать с герцогом Брауншвейг-Вольфенбюттельским Генрихом Юлием, в результате чего труппа номинально стала считаться его придворной. В Вольфенбюттеле для труппы Брауна был построен театр, однако труппа имела при этом неограниченные возможности разъезжать по всей Европе.

С началом Тридцатилетней войны труппа Брауна не уехала из Германии, а, как это ни странно, наоборот вернулась туда из Англии, где была на гастролях, и вплоть до смерти своего антрепренера (1622) давала представления в Нюрнберге, Страсбурге, Франкфурте. Зиму 1619–1620 годов труппа Брауна провела в Праге именно в тот момент, когда войска католической унии выдвинулись в Чехию. Униаты подошли практически к стенам города к ноябрю, заняв позиции на Белой горе, находящейся в четырех километрах от города. Однако актеры, несмотря на продвижение вражеских войск к Праге, закончили зимний сезон и только весной 1620 года двинулись назад, в сторону Германии. Сам Браун, наряду с антрепренерством, принимал активное участие в постановках своей труппы и как актер, часто воплощая на сцене именно образ Пикельгеринга. В этой роли его запечатлел знаменитый голландский художник Франс Хальс (ок. 1628, Замок Вильгельмсхеэ, Кассель), один из самых заметных портретистов того времени. С портрета смотрит немолодой, но довольно крепкий мужчина в красном шутовском колпаке и такого же цвета буффонской

(2) «Слуги графа Вустера» («Люди графа Вустера») — театральная труппа елизаветинского периода, которая гастролировала по всей Англии начиная с середины XVI века. Позднее, в XVII веке, получила новое название «Труппа королевы Анны», сменив патронаж.

куртке, держащий в левой руке опорожненную пивную кружку. Лицо его лоснится от выпитого, и в то же время от него исходит явная агрессия, подогретая хмелем и нелегкой бродячей жизнью. Все это было очень созвучно происходящему вокруг и очень знакомо зрителям, с восторгом воспринимавшим комментарии Пикельгеринга-Брауна как в комедийных моментах спектакля, так и в трагедийных коллизиях. Однако лицо портретируемого производит не самое приятное впечатление (в отличие от изображения другого актера в роли Пикельгеринга — Крестиана Янецкого).

В труппе Брауна начинал свою карьеру другой известный театральный антрепренер Джон (Йоханн) Грин, являвшийся также прославленным исполнителем роли Пикельгеринга. Именно на спектаклях с участием этого персонажа и строился репертуар указанных выше и многих других бродячих трупп. До самой своей смерти в 1626 году Грин гастролировал по Германии и близлежащим Богемии и Польше.

После смерти Грина руководство его труппы перешло в руки Роберта Рейнольдса, также продолжавшего в репертуаре делать главную ставку на исполнение роли Пикельгеринга. После смерти Грина Рейнольдс в 1626 году принял решение переехать в Дрезден, где актеры оставались в течение двух лет. Руководимая им труппа давала представления, разъезжая по Германии и Голландии вплоть до кончины Рейнольдса в конце 1650-х годов.

Будучи исполнителями прежде всего ролей Пикельгеринга, все три антрепренера были связаны преемственностью в репертуаре, составлявшем тогда основу и всех других трупп «английских комедиантов». Эти пьесы вошли в знаменитый сборник «Английских комедий и трагедий», изданный в 1620 году [см.: Spieltexte der Wanderbühne, 1970].

Так, в разные годы все эти труппы непременно исполняли одни и те же пьесы: 1) драму «Дева Доротея-мученица» (Dorothea Virgo Martyr), сюжет которой взят из Священной истории; 2) «Комедию о Кристабелле» (Comoedia von Christabella), основой сюжета которой послужил средневековый рыцарский роман; 3) трагедию У. Шекспира «Юлий Цезарь» (конечно, не по подлинной пьесе, а по так называемому «сценарию»); 4) пастораль «Комедия об Аминте и Сильвии» (Comoedia von Aminta vnd Silvia), созданную на основе произведения Торквато Тассо; 5) любовную драму «Тиберий из Феррары и Анабелла

из Мёмпельгарда» (Tiberius von Ferrara und Anabella von Mömpelgard) и др. Сюжеты данных пьес были достаточно известны в Европе к концу XVI века, поэтому в начале XVII века они уже могли исполняться и в Германии, без необходимости перевода на немецкий язык (во многих случаях). И во всех таких разных, казалось бы, сюжетах на долю Пикельгеринга падала задача развлекать и забавлять публику, вызывая у нее яркую и непосредственную реакцию, как радостную, так и ужасающую.

Постепенно в труппы английских комедиантов стали набирать и немецкоязычных актеров, наконец заполнявших состав целиком. И в этот момент Пикельгеринг-маска снова обретает свой полноценный образ за счет возвращенной ему вербальности (уже на немецком языке).

В 1640–1650-х годах образовалось немало трупп, почти целиком состоявших из немецкоязычных актеров. Наиболее заметными среди них можно назвать труппы: Йоханна Фассера, Йоханна (Ханса) Шиллинга, Каспара Штилера, Андреаса Эленсона, Карла Андреаса Паульсена, Йоханна Карла Замменхамера, Йоханна Петера Хильфердинга [Fischer, 1960]. Однако и репертуар, и манера игры этих немецкоязычных трупп оставались еще долго прежними — английскими, как и непременная фигура Пикельгеринга с его гротескно-шутовской, балаганной, площадной буффонадой, паясничаньем и фиглярством, прыганьем и танцами под музыку и улюлюканье зрителей. Пикельгеринг оказывался уместным как в трагических «жестоких пьесах», так и в комических представлениях и вставках. Зрители наслаждались его физической раскованностью, гримасами, проделками, бесчинствами и тирадами, порой весьма непристойного свойства.

Постепенно комическая персона Пикельгеринга начала перебираться на другие театральные сцены, в том числе и на российскую. Восточная экспансия данной шутовской фигуры смогла достичь и придворных представлений царя Алексея Михайловича.

Из извещения в гамбургской газете «Северный Меркурий» за март 1672 года доподлинно известно о первом спектакле при дворе русского царя: «Из Москвы, от 23 февраля. <…> Шестнадцатого числа сего месяца двенадцать немцев исполнили балет для Его Царского Величества, а именно во дворце царского тестя Илии Даниеловица. В нем участвовали четыре римляна, четыре дикаря, двое пьяных

крестьян и двое воришек, а к ним был добавлен еще занимательный фигляр — Пикельхерринг» [Дженсен, Майер, 2016, с. 34]. В газете присутствовало описание реакции высоких русских зрителей: «И царь с царевичами и приближенными, и царица со своим окружением были в таком восторге от показанного, что часто хохотали от всей души, сотрясаясь всем телом; и едва оно закончилось, они тут же пожелали, чтобы им на следующий день его снова представили» [Дженсен, Майер, 2016, с. 36].

Однако утром следующего дня умер патриарх, а затем наступил Великий пост, и повторный спектакль был организован лишь после Пасхи 18 мая 1672 года. Сведения о нем были почерпнуты исследовательницами К. Дженсен и И. Майер, опубликовавшими книгу о первых русских придворных представлениях. Из дипломатических источников они смогли выявить следующее: «…Некоторые немцы вновь разыграли перед Его Царским Величеством балет, в котором они представляли сцены мира и войны, четырех времен года, также изобразили четырех важных персон, одного нищего, Пикельхерринга и швабов, двух пастухов и двух пастушек, Орфея и четырех медведей, трех охотников, четырех крестьян, восьмерых римлян и также Меркурия» [Дженсен, Майер, 2016, с. 71]. Продолжительность данного представления составила целых шесть часов, что было вдвое дольше первого февральского, происходившего в течение трех часов. Из данных публикаций видно, что представления устраивались во дворце покойного тестя царя Ильи Даниловича Милославского, а не в специально построенном театральном здании (появившемся позже, к октябрю 1672 года в селе Преображенском).

Во второе представление, названное также «балетом», для зрителей «…вне конкуренции оставались Орфей, Меркурий и Пикельхерринг, Его Царское Величество и женская половина царского семейства не раз смеялись, притом во всеуслышание, в особенности в ответ на ужимки Пикельхерринга» [Дженсен, Майер, 2016, с. 45].

Как выглядели эти «балеты»? Про первый спектакль говорилось, что «за все время представления не было произнесено каких-либо слов» (то есть Пикельгеринг явился в виде невербальной маски), «и лишь в начале и в конце сын доктора Розенбурга обратился с речью на немецком языке к царю». В обоих представлениях участвовала музыка, которая «была исполнена на двух виолах и одной виоле да

гамба в сопровождении двух певческих голосов, причем все это, как можно было заметить, сильно позабавило женскую часть зрителей» [Дженсен, Майер, 2016, с. 37]. В эпизодах, где появлялись дикари и «дурни-крестьяне», участники «били в барабаны на сцене» [Дженсен, Майер, 2016, с. 57], при этом «надо было бы видеть удивительные прыжки, высоко в воздух» [Дженсен, Майер, 2016, с. 57], производимые исполнителями.

Из приведенных фрагментарных описаний двух спектаклей, названных «балетами», можно заключить, что это было нечто похожее на пантомимно-акробатическое буффонадное зрелище в оформлении пышных декораций и костюмов, составленное из разрозненных сюжетов, понятное зрителям без слов. Исполнителями являлись иноземцы из Немецкой слободы: оба сына придворного доктора Розенберга, их домашний учитель, «посольский почетный бывший конюший» и некоторые иностранные купцы, в том числе и Хазенкруг (Тимофей Газенкруг), исполнявший роль Пикельгеринга.

Таким образом, придя на русскую сцену, Пикельгеринг в очередной раз трансформировался в бессловесную маску, чтобы стать в иноязычной (русской) среде понятым и принятым зрителем, сохраняя все свои жанровые и пантомимические особенности.

Актеры-любители, представлявшие в Москве спектакль для царского семейства, были в основном из немецкоязычных земель (в частности, из Саксонии), и они, конечно, были знакомы с немецкими традициями театральных представлений и с главной их персоной — Пикельгерингом.

Тем не менее московский Пикельгеринг был лишен одной из самых характерных черт — его реплик, словечек, отличавшихся в исполнении немецких актеров безудержной веселостью, крамолой и непристойностью, что составляло неотъемлемую часть его образа [Дженсен, Майер, 2016, с. 45]. Но именно отсутствие словесного компонента, вероятно, и сделало возможным его присутствие не только в царских хоромах, но и там, где находились царственные русские женщины, обычно строго охраняемые от любых чужих глаз и влияний. Восторг, с которым царь и его семейство приняли Пикельгеринга [Дженсен, Майер, 2016, с. 45], снова продемонстрировал, как без вербального компонента, благодаря зрелищным физическим акробатическим и пантомимическим действиям при содействии музыки, этот шут-балагур в очередной раз смог прижиться на новой почве.

Первый спектакль, организованный пастором Грегори 17 октября 1672 года, вскоре после рождения Петра I, являл собой уже другой тип театрального представления, а именно официального окказионального действа. Сюжет «Артаксерксова действа» был взят из библейской «Книги Есфири». Сам Грегори, несомненно, разделял мнение тогдашних ученых и знатоков театра, не скрывавших своего отрицательного отношения к бродячим «площадным» театрам и их актерам, замечавшим: «Еще худшие комедианты то там инде скитаются, а особливо по ярмаркам волочатся, где подлой народ их непорядочными представлениями забавляется» [О позорищных играх, 1733]. Но в чинном придворном «Артаксерксовом действе» пастор Грегори все-таки допустил присутствие воспоминания о Пикельгеринге: доподлинно известно, что представление перемежалось интермедиями, где действовал шут — «Мопс, он же спекулатор», являвшийся «шутовской персоной», неотделимой от природы немецких трупп «английских комедиантов», испытавших уже в это время на себе воздействие итальянских актеров комедии дель арте, в особенности его комической маски — Арлекина[(3)] [Феррацци, 2018]. В Германии конца XVI — начала XVII века, помимо трупп «английских комедиантов», стали часто появляться и итальянские актеры комедии дель арте. Итальянские комики были очень популярны при дворах немецких магнатов, особенно тех, кто породнился с итальянской, реже французской, знатью, содержавших при своих дворах целые труппы комедии дель арте [Старикова, 2021, с. 126].

Импровизационный дух их представлений прижился в Германии, оказав влияние как на английские, так и на немецкие труппы, в том числе и на роль Пикельгеринга [Старикова, 2021, с. 127].

Дух Пикельгеринга витал вокруг первого русского театра, но уже в виде комической персоны под другим именем, под которым он вернул и свой образ с возвращенной словесностью (вербальностью), при-

(3) В последние годы опубликовано несколько работ, посвященных этой теме, в том числе и М. Феррацци, которая в статье «Итальянский вклад в западноевропейские влияния на первые пьесы театра Алексея Михайловича» приводит хронологический перечень трупп комедий дель арте с 1568 по 1660 год, находившихся в немецких землях.

чудливо смешавшись с итальянской традицией. В одной из последних постановок, руководимой Гюбнером и Чижинским, представленной за пять дней до кончины Алексея Михайловича, в «Комедии о Бахусе и Венусе» среди прочих действующих лиц мы встречаем непременно фигуру Шута [Богоявленский, 1914, с. XIV–XV]. С.К. Богоявленский, публикуя материалы о ней, комментирует это так: «Очевидно, комедия была игривого, шутовского характера и изобиловала рискованными положениями» [Богоявленский, 1914, с. XV]. И то, что «шутовская персона» не названа каким-то конкретным именем, а носит просто имя «Шут», может говорить о том, что для выбора ее имени был уже достаточный арсенал.

Вместо заключения

Пройдя невероятно долгий и тернистый путь, полный внутренних преобразований, затрагивавших саму суть шутовской персоны Пикельгеринга, эта комическая фигура смогла органично влиться, и не один раз, в состав театральных трупп, совершенно различных по своему характеру. Даже переход в новую иноязычную среду не мог препятствовать приживанию в ней данного персонажа и успеху его у публики, благодаря тому, что во время этих трансформаций Пикельгерингу удалось не потерять своей сути Шута.

Список литературы:

1 *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: О-во ист. и древ. рос. при Моск. ун-те, 1914. 220 с.

2 *Дженсен К., Майер И.* Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М.: Индрик, 2016. 200 с.

3 О позорищных играх или комедиях и трагедиях // Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1733. № 44–46. С. 175–186.

4 *Старикова А.Р.* Драматургия Андреаса Грифиуса и ее сценическое воплощение в Германии XVII века: Дис. ... канд. иск.: 17.00.01 / Государственный институт искусствознания. М., 2021. 177 с.

5 *Феррацци М.* Итальянский вклад в западноевропейские влияния на первые пьесы театра Алексея Михайловича // Дар дружества и муз: Сборник статей в честь Натальи Дмитриевны Кочетковой / Отв. ред. А.Ю. Веселова, А.О. Демин. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2018. С. 6–23.

6 *Bolte J., Schröder G.* Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. Hamburg, Leipzig: L. Voss, 1895. 296 S.

7 *Fischer J.* Wandertruppen des 17. Jahrhunderts in Salzburg. Salzburg, 1960. 467 S.

8 Spieltexte der Wanderbühne / Hrg. von Manfred Brauneck und Alfred Noe. Bd. I: Engelische Comedien und Tragedien. Berlin: Walter de Gruyter, 1970. 696 S.

References:

1 Bogoyavlenskii S.K. *Moskovskii teatr pri tsaryakh Aleksee i Petre* [Moscow Theater under Tsars Aleksei and Peter]. Moscow, O-vo ist. i drev. ros. pri Mosk. un-te Publ., 1914. 220 p. (In Russian)

2 Jensen C.R., Maier I. *Pridvornyi teatr v Rossii XVII veka. Novye istochniki* [Court Theater in Russia in the 17th Century. New Sources]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 200 p. (In Russian)

3 O pozorishchnykh igrakh ili komediyakh i tragediyakh [About Shameful Games or Comedies and Tragedies]. *Primechaniya na Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 1733, no. 44–46, pp. 175–186. (In Russian)

4 Starikova A.R. *Dramaturgiya Andreasa Grifiusa i ee stsenicheskoe voploshchenie v Germanii XVII veka* [The Dramaturgy of Andreas Gryphius and Its Stage Embodiment in Germany in the 17th Century], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.01, State Institute for Art Studies. Moscow, 2021. 177 p. (In Russian)

5 Ferracci M. Ital'yanskii vklad v zapadnoevropeiskie vliyaniya na pervye p'esy teatra Alekseya Mikhailovicha [Italian Contribution to Western European Influences on the First Plays of the Theater of Aleksei Mikhailovich]. *Dar druzhestva i muz: Sbornik statei v chest' Natal'i Dmitrievny Kochetkovoi* [The Gift of Friendship and the Muses: Collection of Articles in Honor of Natalia Dmitrievna Kochetkova], eds. A. Yu. Veselova, A.O. Demin. Moscow, St. Petersburg, Al'yans-Arkheo Publ., 2018, pp. 6–23. (In Russian)

6 Bolte J., Schröder G. *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*. Hamburg, Leipzig, L. Voss, 1895. 296 S.

7 Fischer J. *Wandertruppen des 17. Jahrhunderts in Salzburg.* Salzburg, 1960. 467 S.

8 *Spieltexte der Wanderbühne*, hrg. Manfred Brauneck und Alfred Noe. Bd. I: Engelische Comedien und Tragedien. Berlin, Walter de Gruyter, 1970. 696 S.

УДК 39; 75
ББК 82.3(2=411.2); 85.103(2)6

Артамонова Мария Михайловна
Научный сотрудник, сектор фольклора и народного искусства, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009–0007–4852–8153
ResearcherID: JTT-9293–2023
m1992744m@gmail.com
Ключевые слова: Ефим Честняков, календарные обряды, ряжение, фольклор Костромской земли, вертеп

Артамонова Мария Михайловна

Обрядовые и театрально-игровые основы художественных и педагогических экспериментов Е.В. Честнякова

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-146-177

Для цит.: Артамонова М.М. *Обрядовые и театрально- игровые основы художественных и педагогических экспериментов Е.В. Честнякова //* Художественная культура. 2024. № 3. С. 146–177. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-146-177.

For cit.: Artamonova M.M. Elements of Rituals and Theatrical Games as Foundation of Artistic and Pedagogical Experiments of Efim V. Chestnyakov. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 146–177. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-146-177. (In Russian)

Artamonova Maria M.
Researcher, Folklore and Folk Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009–0007–4852–8153
ResearcherID: JTT-9293–2023
m1992744m@gmail.com
Keywords: Efim Chestnyakov, calendar rituals, mummery, folklore of the Kostroma land, nativity scene

Artamonova Maria M.

Elements of Rituals and Theatrical Games as Foundation of Artistic and Pedagogical Experiments of Efim V. Chestnyakov

Аннотация. Мысль о тесной связи творчества самобытного костромского художника Ефима Честнякова (1874–1961) с традиционной крестьянской культурой высказывалась неоднократно. Однако прямых параллелей между образами и сюжетами его произведений и народными обрядами календарного цикла, характерными для костромских земель, доказательно выявлено не было. В связи с этим целью настоящего исследования становится попытка источниковедческого анализа таких известных картин Ефима Честнякова, как «Наш фестиваль», «Праздничное шествие с песней. Коляда», и проверка ранее высказанных гипотез. Впервые обрядовые обходы дворов на Святки и Егорьев день, а также исполняемые их участниками колядки и приговоры рассматриваются как аутентичная основа сказок, картин и глиняных фигурок Честнякова и одновременно как контекст бытования его произведений при работе с местными детьми. Особое внимание в статье уделяется ряжению как игровому приему, наиболее востребованному Честняковым. Согласно рассказам земляков, художник использовал традиционное для ряжения переодевание и маски как внутри фольклорных обрядов, в которые вовлекал своих учеников — крестьянских ребятишек, так и в придумываемых для них театральных постановках на фольклорные сюжеты.

Abstract. The idea of a close relation between the work of the original Kostroma artist Efim Chestnyakov (1874–1961) and the traditional peasant culture has been expressed repeatedly. However, there were no direct parallels between the images and plots of his works and the folk rituals of the calendar cycle characteristic of the Kostroma land. In this regard, the purpose of this study is an attempt at a source analysis of the famous paintings by Efim Chestnyakov *Our Festival* and *Festive procession with a song. Kolyada* and verification of the previously stated hypotheses. For the first time, ceremonial rounds of courtyards on Yuletide and Saint George's Day, as well as the carols (*koliadki*) and folk poems (*prigovory*) performed by their participants, are considered as the authentic basis of the fairy tales, paintings and clay figurines by Chestnyakov and at the same time as the context of the existence of his works when working with local children. Special attention in the article is paid to mummery as a game technique most in demand by Chestnyakov. According to his countrymen, the artist used disguises and masks traditional for mummery both inside folklore rituals, in which he involved his pupils — peasant children, and in theatrical productions based on folklore subjects invented for them.

Введение

Ефим Честняков — самобытный художник, скульптор, писатель, знаток фольклора, учитель и организатор театра для крестьянских детей. Его творческая и педагогическая деятельность была направлена на создание для жителей родной деревни Шаблово и окрестных сел Кологривского района Костромской области культурной среды, естественной для местных народных традиций. Задача данной статьи — проследить, как календарные обряды, распространенные в костромских землях, стали, с одной стороны, аутентичной основой сюжетов сказок, картин, глиняных фигурок и театральных представлений Честнякова и, с другой — контекстом бытования его произведений при работе с местными детьми. Календарные обряды, приуроченные к большим праздникам и представлявшие собой сложные комплексы, которые включали в себя песни, танцы, игры и ряжение, сохранялись в крестьянской среде вплоть до XX века, а в некоторых регионах продолжали жить и дольше. Честняков, используя элементы календарных обрядов в своей художественной и педагогической практике, продлевал их существование в современности. Можем предположить, что в обрядах его привлекало театральное, игровое начало и возможность на его основе выстроить интерактивную коммуникацию с основным своим адресатом — детской аудиторией.

Ефим Васильевич Честняков (настоящее имя Евфимий Самойлов) родился в 1874 году в крестьянской семье в деревне Шаблово Кологривского уезда Костромской губернии, провел здесь почти всю жизнь и умер здесь же в 1961 году. Был у него непродолжительный период обучения основам художественного дела в Мастерской живописи и рисования княгини М.К. Тенишевой в Санкт-Петербурге, Высшем художественном училище и мастерской Д.Н. Кардовского при Императорской Академии художеств и в Казанской художественной школе, бесспорно повлиявший на формирование авторского стиля. В то же время сильнейшее воздействие на него как на художника оказала народная культура, близкая по духу и знакомая с детства. Подпитываемый впечатлениями от жизни в Шаблове, придумывал и создавал он свои произведения, в которых народное начало преображалось и обретало новое существование уже как основа для его собственных художественных высказываний. «…Свыше на него [Честнякова] была возложена миссия — запечатлеть в своих произведениях и тем самым сохранить для будущих поколений духовный мир русского крестьянства с его православной верой, народной культурой, взаимодействием с окружающей природой» [Русь уходящая в небо, 2011, с. 5], — пишет Т.П. Сухарева, ведущий научный сотрудник Костромского музея-заповедника, где сосредоточен основной массив наследия Ефима Честнякова. Народные истоки творчества Честнякова отмечают такие исследователи, как В.Я. Игнатьев, С.В. Ямщиков, Р.Е. Обухов, М.А. Некрасова, Т.В. Кирюшина, Е.А. Самоделова, И.С. Шаваринский и многие другие. В данной работе мы ставим задачу понять, что именно из мира традиционной культуры, а точнее из праздников и обрядов крестьянского календаря, стало частью эстетического кода Честнякова, а что было отринуто за ненадобностью.

Отметим, что Честняков был не одинок в увлечении крестьянской культурой. Многие представители русской художественной интеллигенции его поколения (с частью из них он был знаком лично) — В.М. Васнецов, Е.Д. Поленова, С.В. Малютин, И.Я. Билибин, М.А. Врубель, И.С. Куликов, Б.М. Кустодиев и другие — черпали мотивы для своих произведений из области народной культуры, заимствовали приемы и технологии, системно изучали и знакомили с ней общество в своих произведениях. Рубеж XIX–XX веков, когда творили все вышеназванные мастера, стал временем переосмысления национального наследия и интерпретации его в соответствии с веяниями эпохи. Появляются такие очаги по возрождению ремесел, как Абрамцево и Талашкино, где были созданы художественно-промышленные мастерские для обучения крестьянских детей под руководством именитых художников. На волне подъема «национального романтизма» расцветает неорусский стиль: наследие древнерусского искусства и народной культуры во всей полноте становится живым опытом для архитекторов, живописцев, музыкантов и литераторов [Борисова, Стернин, 1994, с. 8–9, 16–45].

Любопытно, что сам Честняков не всегда одобрял эксперименты своих современников, считал их попытки восстановить и использовать художественные традиции народного творчества в актуальных формах неудачными. Полагал, что в большинстве случаев авторы либо рабски копируют, либо искажают и расчленяют элементы крестьянского искусства, тем самым обескровливая его и создавая

безыскусную «подделку». О Кустарной выставке 1902 года Честняков отзывался следующим образом: «Кн. Тенишева выставила сани, дуги, балалайки, расписанные Малютиным. <…> Если бы делал мужик, я сказал бы: „Как хорошо, самобытно“, и по возможности помог бы ему пойти дальше в искусстве. Но это делал Малютин, и я говорю: „Скучно это подражание, я много видел подобных вещей в простом народе; хоть искусство и должно проникать во все скважины жизни, но мы еще так бедны для этого, и мне жаль Малютина, что не мог найти более серьезного приложения сил“. Хотите воскресить задавленное, осмеянное самобытное русское? Поздно… Народ понимает, что его искусство наивно, и хочет большего. Действительно ли вы уважаете русскую нацию? Если да, то покажите это во всех деталях жизни. <…> Не бойтесь: русский большой космополит, — от культуры других народов он возьмет, что ему нужно, и вместе со своим элементом создаст великую, универсальную культуру» [Вот перед Вами русский, 1993, с. 126]. Социальная ранжированность искусства не устраивала Честнякова. Он полагал, что вместо деятельной помощи народу художественная элита паразитирует на его наследии. Если бы у крестьянских мастеров была возможность развиваться и работать в полную силу, то они непременно создали бы могучую универсальную культуру, о которой так мечтал Честняков и выстраиванию которой он сам посвятил большую часть своей жизни.

Являясь сам носителем народной культуры, Честняков воспринимал ее как единую слаженную и взаимосвязанную систему, включающую архитектуру, декоративно-прикладное искусство, костюм, музыку, танец и, конечно, фольклор. Искусство для него, как и для любого хранителя традиции, было целостно и неделимо. Произведение, вырванное из контекста и лишенное связей, утрачивало свою живительную силу, теряло смысловую нагрузку и становилось своеобразной «пустышкой». Видимо, из этих соображений он отказывался продавать свои изделия по отдельности: «На выставке из публики, кажется, кое-что желали приобрести. Но я ответил, что глинянки совсем не продаются. Из живописных работ могут быть проданы только некоторые» [Честняков, 1913, л. 2].

Театр Ефима Честнякова: вертеп и ряженые

Поиски живой и естественной формы привели к выбору наиболее универсального вида искусства, каким, в представлении Честнякова, был театр, в фольклорном варианте понятный народу и любимый им. Зрелищность и интерактивность — вот о чем думал художник, которому было важно вести диалог со зрителем и втягивать его в свою игру, делая непосредственным участником творимого действа. Большинство произведений, созданных Честяковым в зрелый период (ориентировочно после 1914 года), — глинянки, живописные полотна, музыкальные инструменты, костюмы и тексты — предназначались для театральных постановок, в основе которых были фольклорные сюжеты, либо их авторские контаминации, либо литературные произведения собственного сочинения, опирающиеся на фольклорную поэтику. К сожалению, имеются лишь обрывочные данные о сценографии, а о тематике спектаклей можно судить по текстам и корпусу изобразительных и литературных артефактов[1]. Так как в задачу данного исследования не входит анализ текстов, мы обратимся в основном к изобразительному материалу.

Существует мнение, что в выездных спектаклях театра глиняных скульптур Честняков использовал как задники книжки-раскладушки, а в домашних спектаклях, на «стационарной» сцене в своем доме, — живописные полотна [Шаваринский, 2016, с. 173]. Данную гипотезу во многом подкрепляет тот факт, что персонажи представлений, глиняные фигурки, выполнены в той же художественной манере, что и герои картин. Это низкорослые, коренастые круглоголовые человечки трогательной наружности. В данном случае это крайне важно, потому что показывает, что сюжетная канва спектаклей с глинянками была тесно связана с изобразительными произведениями и, как будет понятно из дальнейшего повествования, имела фольклорные корни. В живописи Честнякова мы найдем точно таких же по визуальному исполнению и роли персонажей, как и в скульптуре. Забегая вперед,

(1) До сих пор не все из наследия Е.В. Честнякова расшифровано, а часть текстов безвозвратно утеряна.

Ил. 1. Честняков Е.В. Глинянки. Начало XX века. Глина, лепка, обжиг, роспись. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома
Fig. 1. Chestnyakov E.V. Glinyanki. Beginning of the 20th century. Clay, modeling, firing, painting. The Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve, Kostroma

Ил. 2. Честняков Е.В. Мужчина с секирой. Первая половина XX века. Глина, лепка, роспись маслом (?). 16 × 4,5 × 4,5 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома
Fig. 2. Chestnyakov E.V. A man with an axe. First half of the 20th century. Clay, modeling, oil painting (?). 16 × 4.5 × 4.5 cm. The Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve, Kostroma

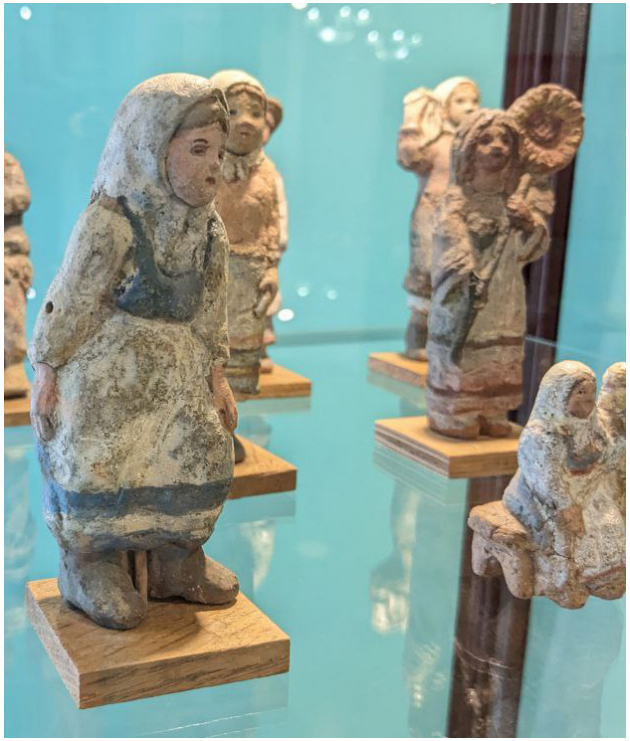
скажем, что одним из них будет типичный для традиции ряжения герой-военный — бердышник.

Глиняный театр Честнякова как по волшебству разворачивался в пространстве. Глинянки, картины, литературные тексты, собранные в сценическом действе и оживленные голосом художника, представляли собой микрокосмос — замкнутую систему, целью которой было рассказать историю, понятную каждому деревенскому жителю. Художник привозил весь театральный скарб на специальной двухколесной тележке — ондреце[(2)], расставлял скульптурки (их высота не превышала 20 см) на импровизированной сцене и начинал представление. Из воспоминаний его землячки З.И. Осиповой: «Тележка стояла ровно, без наклона. Прямо под его [Честнякова] руками в тележке было много глиняных игрушек. На другой стороне от него была маленькая сцена, доска, наверное, откидывалась; и задник был на сцене. Ефим Васильевич что-то показывал, как спектакль. Передвигал глиняных человечков, каждый из них говорил своим голосом: дедушко — по-старчески, девонька — тоненьким голосом, парнек — побойчее, баба — по-своему каждая, и птицы разговаривали» [Путь в избах, 2008, с. 185]. Все фигурки были выполнены в единой стилистике и в определенной степени имели условный и универсальный характер, поэтому могли участвовать в разнообразных коллизиях и ситуациях. Любопытно, что среди фигурок были не только люди и очеловеченные звери, но также и деревья, и архитектурные макеты. Объединенные в группы, они составляли выразительные сцены, но при этом каждая отдельно взятая глинянка была законченным в пластическом и выразительном смысле произведением.

Театр Честнякова был организован по вертепному принципу. Ключевой фигурой — вертепщиком — был сам Ефим Васильевич, исполняющий все роли и сопровождающий представление игрой на музыкальных инструментах. Место вертепного двухъярусного или одноярусного ящика у Честнякова занял столик (могла так-

(2) Из краткого словаря народно-разговорного языка Е.В. Честнякова, составленного Т.П. Сухаревой: «Ондрец — четырехколесная или двухколесная тележка с высокими бортами для перевозки сена, снопов и др.» [Русь уходящая в небо, 2011, с. 164]. Согласно толковому словарю В.И. Даля, андрец — т.е. одр, одрец, искаж. ондрец костр., вят. — одноколка с волоками (жердями, которые сзади тащатся), для таски снопов, сена [Даль, 2006, с. 71].

Ил. 3. Честняков Е.В. Глинянки. Начало XX века. Глина, лепка, обжиг, роспись. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома
Fig. 3. Chestnyakov E.V. Glinyanki. Beginning of the 20th century. Clay, modeling, firing, painting. The Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve, Kostroma



Ил. 4. Честняков Е.В. Глинянки. Начало XX века. Глина, лепка, обжиг, роспись. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома
Fig. 4. Chestnyakov E.V. Glinyanki. Beginning of the 20th century. Clay, modeling, firing, painting. The Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve, Kostroma

Ил. 5. Честняков Е.В. Глинянка. Начало XX века. Глина, лепка, обжиг, роспись. Частная коллекция
Fig. 5. Chestnyakov E.V. Glinyanki. Beginning of the 20th century. Clay, modeling, firing, painting. Private collection

же использоваться любая плоская площадка), по которому автор передвигал фигурки, но каким именно образом осуществлялось перемещение — сказать сложно. Исходя из того, что во многих «стоячих» фигурках имеются отверстия в основании и середине тулова, рискнем высказать предположение, что они могли нанизываться на проволоку или тонкий прутик и приводились в движение с помощью этих нехитрых приспособлений. Но достоверных сведений о наличии в театре Честнякова подобных механизмов, характерных для вертепа, в настоящее время найти не удалось. В то же время альтернативного функционального назначения отверстий не установлено.

Вертепы могли быть увидены Честняковым на городских праздниках: кукольное искусство в конце XIX — начале XX века процветало и являлось непременным спутником ярмарочных увеселений. В это время помимо традиционной религиозной части представления, иллюстрирующей евангельский сюжет о рождении Иисуса Христа, активно существовала светская, где переплетались различные сценки: бытовые, исторические, комедийные и просто зрелищные [Некрылова, 1988, с. 66]. Особенной популярностью вертеп пользовался у детей, что косвенно могло подтолкнуть Честнякова избрать именно эту форму для коммуникации с детской аудиторией. Напомним, что главным адресатом его искусства была деревенская детвора. В 1920 году Честняковым был открыт в Шаблове детский сад с театром при нем. На занятиях здесь слушали сказки, рисовали, лепили фигурки из глины, пели и ставили театральные представления по мотивам произведений Честнякова: «Чудесная дудочка», «Чивилюшка», «Ягая Баба» и другие. Дети наряжались в костюмы и маски, грим не использовался. Спектакли могли посещать все желающие. Сам Честняков считал свой детский сад «началом универсальной коллегии Шабловского образования всех возрастов» [Игнатьев, Трофимов, 1988, с. 137].

Как мы видим, театральное начало у Честнякова помимо кукольного театра раскрылось в форме представлений с живыми непрофессиональными актерами (в основном это были местные ребятишки), где он выступал и режиссером, и сценаристом, и костюмером, и главным действующим персонажем. Из воспоминаний землячки Честнякова Нины Андреевны Румянцевой: «Весной, на праздничных гуляньях, случалось колядовать рядом с ним [Честняковым]. Была участницей и его представлений, исполняла различные роли в сказках, но особо

запомнилась роль из сказки про Чивилюшко. <…> Костюмы Ефим Васильевич приносил свои, их, как и глиняные маски, делал сам. На праздники, помню, он водил хороводы, охотно пел» [Игнатьев, Трофимов, 1988, с. 110]. В Шаблове и в соседних деревнях Честняков водил в дни народных календарных праздников колядующих и устраивал представления, в которых принимали участие все желающие. Сюжетной основой разыгрываемых спектаклей могли быть как фольклорные сказки, так и сказки самого Честнякова, связанные с народной традицией (среди них «Чивилюшко», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Сказ про Назара и Остафия» и многие другие). Исследователь Т.В. Кирюшина приводит следующие воспоминания односельчан: «…Честняков делал также из глины и бересты „маски страшны“ для ребят, наряжал их также в Аленушку и братца Иванушку, в барана (рядились в шкуру, делали рога). Сам „…любил наряжаться цыганом… одевал белый халат с заплатками, брал посох, с одной ноги снимал лапоть…“» [Кирюшина, 2008, с. 182]. Халат с заплатками и театральный костюм с подчеркнуто разорванным краем сохранились в запасниках Костромского музея-заповедника, а персонажей, обутых в один лапоть, можно встретить на картине «Наш фестиваль» (первая четверть XX века). Если мы обратим взор на других героев, изображенных на ней, то станет очевидно: перед нами ряженые (напомним, что ряжение было неотъемлемым спутником календарных обрядов). Как и полагается, все они одеты в особые ритуальные одеяния (в данном случае это обычная одежда, но преображенная вставками из тряпья и ветошью).

Использование ряжеными «живописных обносков», «лохмотьев» и ветхой обуви в качестве костюмов весьма распространено в различных регионах России. Мотив ветоши воплощает общую идею ряжения, универсальную для всех персонажей. Также на картине «Наш фестиваль» находит отражение характерная для «наряжонок» смена ролевых отношений: уподобление мальчика старику за счет бутафорской бороды. Для ряжения в любой его разновидности чрезвычайно важна демонстрация инверсированных (по отношению к реальности) форм, вследствие чего возникает карнавальное по

Ил. 6. Честняков Е.В. Наш фестиваль. Холст, масло. 94 × 179 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома
Fig. 6. Chestnyakov E.V. Our Festival. Oil on canvas. 94 × 179 cm. The Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve, Kostroma

своей природе переодевание молодых в стариков (и наоборот)[(3)]. Здесь же мы обнаруживаем типичного для традиции ряжения персонажа — военного. Напомним, что воин мог быть конкретизирован и в качестве драгуна, гусара, стрелка и даже Чапаева, но по сути это модификация одного и того же образа. В данной работе, как и в других живописных и скульптурных произведениях Честнякова, он предстает в виде бердышника (мы упоминали о его появлении в связи с театром глиняных фигурок). Но главным действующим лицом, на кого сразу падает взгляд, является герой в маске, о котором хотелось бы сказать отдельно.

Роль маски в обрядовых играх чрезвычайно велика. Человек, надевший личину, приобретал особую свободу действий: внешнее преображение освобождало от будничных правил и наделяло привилегией действовать по иным законам. Характерно, что маска лишь намекала на характер соответствующей ей роли, не давала конкретных установок, а являлась прежде всего знаком перевоплощения. Исследователь Л.М. Ивлева отмечает: «Хотя маскировка сочеталась в ряженье с костюмировкой и гримировкой, особая роль в этом комплексе принадлежала все же маскировке» [Ивлева, 1994, с. 182]. Зная или догадываясь об этом, Честняков композиционно выстраивает картину вокруг персонажа в маске, подчеркивая его значимость и делая его отличным от всех прочих. Возможно, тем самым обозначается, что данный герой — это альтер эго самого художника.

(3) Мотив переодевания нередок у Честнякова. Можно вспомнить, например, сюжет из «Сказания о Стафии — Короле Тетеревином», когда Стафий нарядился дедушкой Трифаном и стал играть в гудок.

В фонде Костромского музея-заповедника хранятся еще две его работы, запечатлевающие восприятие Честняковым традиции ряжения, — это «Ряженые» (конец XIX — начало XX века) и «Группа женщин и детей» (1920–1929). Перед нами, скорее всего, традиционные сцены святочных колядок[(4)]. В первом случае процессия ряженых шумной толпой вваливается в избу, в которой собралась на супрядки молодежь, во втором — шествует по заснеженной сельской улице. В обеих композициях появляется персонаж в вывернутой наизнанку шубе — подобный костюм призван подчеркнуть принадлежность ряженых к нечеловеческому «антимиру». Антиодеждой можно считать и наряд ведущего процессию на полотне «Группа женщин и детей»: штаны его оборваны, обут он в сапог и лапоть, а в руке держит кочергу — любимый аксессуар ряженых, с помощью которого совершались обрядовые действия. На полотне «Ряженые» в центре композиции изображен паренек в вывернутом наизнанку тулупе с кнутом в руке. Он оседлал обвешанную вениками лошадиную дугу и изображает наездника на лошади. Местная костромская традиция святочных гуляний знает примеры превращения коромысла в лошадь, вероятнее всего, такая традиция была известна и Честнякову. Здесь же мы встречаем уже знакомого нам юношу с бутафорской бородой, в руках у него мешок, приготовленный для подарков колядующим.

Пожалуй, самым эффектным и страшным на обоих полотнах является персонаж в белых одеяниях и зубастой маске. Однозначно его природу сложно определить. Традиционно в белые одежды рядили героя-покойника, которого в процессе действа ритуально отпевали

(4) О «святочных затеях» Ефим Честняков вспоминает и в своих текстах, в частности в стихотворении «Благодарю сестер прекрасных» [Русь уходящая в небо, 2011, с. 45].

Ил. 7. Честняков Е.В. Ряженые. Конец XIX — начало XX века. Холст, масло. 90 × 230,5 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома
Fig. 7. Chestnyakov E.V. Mummers. The end of the 19th — the beginning of the 20th century. Oil on canvas. 90 × 230.5 cm. The Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve, Kostroma

Ил. 8. Честняков Е.В. Группа женщин и детей. 1920–1929. Холст, масло. 55 × 40 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома
Fig. 8. Chestnyakov E.V. A Group of Women and Children. 1920–1929. Oil on canvas. 55 × 40 cm. The Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve, Kostroma

Ил. 9. Честняков Е.В. Ряженые (фрагмент картины). Конец XIX — начало XX века. Холст, масло. 90 × 230,5 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома
Fig. 9. Chestnyakov E.V. Mummers (fragment). The end of the 19th — the beginning of the 20th century. Oil on canvas. 90 × 230.5 cm. The Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve, Kostroma

и оплакивали. Одной из главных задач покойника было запугивание детей и девушек. Отсюда разные «устрашающие» детали его облика, например рот с огромными зубами. О святочной фигуре ряженого, именуемого «Смерть, покойник, мертвец», сообщал К. Завойко в научном очерке «В костромских лесах по Ветлуге реке (Этнографические материалы, записанные в Костромской губернии в 1914–1916 гг.)»: «Мужчина надевает рубашку белую, штаны белые, онучи белые, лапти новые с веревками перевитыми, как у живого, поясок домотканый; лицо покрывают платком или надевают личину (маску) деревянную долбленую (или из бересты), страшную, неприглядную» [Завойко, 1917, с. 24]. В то же время нельзя забывать, что традиция ряжения знает множество неперсонифицированных героев. Их облик стерт, морфологические черты поблекли: никакого конкретного образа они не создают. Такой

персонаж табуирован в народном сознании и запечатлевает демонизм ритуального героя в концентрированной форме. Возможно, именно таким видел Честняков своего зубастого страшилу.

Будучи носителем народной традиции, художник тонко передал облик и повадки ряженых. Его герои, как и положено ряженым, производили впечатление смешного на грани страшного (или же наоборот) и были призваны сначала напугать, а потом развеселить. Очевидно, что для Честнякова традиция ряжения органически встраивалась в его театральные эксперименты, не теряя при этом своей первородной магической сути. Себя он мыслил защитником народной культуры во всех ее формах, поэтому считал важным сохранить смысловой фундамент ряжения и его амбивалентную, игровую и обрядовую, природу.

Локальные праздники земли кологривской сквозь призму творчества Ефима Честнякова

К сожалению, судить о «наряжонках» Честнякова мы можем лишь по нескольким картинам и текстам, а также обрывочным воспоминаниям земляков, из которых знаем, что подобные действа он приурочивал не только к святкам, но и к другим традиционно отмечаемым земляками праздникам: Троице, Егорьеву и Николину дню, а также дню памяти святых Флора и Лавра. «Во Фролы Ефим Васильевич приехал, пацанов собрал, нарядил цыганами. На одного парнека накинул подостилу. Дали коляску, тянули, один парнек — голова, второй — задница… Коляду водил. Рябитишек соберет, и с ними во Фролы, 6 мая в Егорий, вопят по полям, ходят вокруг деревни, по дворам, коло домов» [Путь в избах, 2008, с. 217–218]. Любопытно, что К. Завойко приводит похожий пример ряженья в лошадь: «Два парня кладут на плечи две палки, связывают их (чтобы не разъезжались) и накрываются пологом. В передний угол полога набивают соломы и делают лошадиную голову…<…> Так въезжают в избу на беседу, причем лошадь двое ведут, т.к. она благует (скачет) шипко» [Завойко, 1917, с. 25], — из чего мы можем сделать вывод, что подобная традиция существовала в костромских землях в начале XX века и была хорошо знакома Честнякову, а также применялась им в собственных игровых практиках с детской и подростковой аудиторией.

Отметим, что особое распространение в бассейне реки Унжи имели обряды Егорьева дня, входящие в весенний цикл народного календаря и открывавшие пастуший сезон. Надо сказать, что егорьевские обходы, хотя и являются сегодня угасающей традицией, до недавних пор продолжали бытовать в данном регионе, а во времена Честнякова были повсеместны. Ко Дню святого Георгия (23 апреля по старому / 6 мая по новому стилю) приурочивали первый выгон скота на пастбище. В честь этого события совершали специальные обходы домов с приговорами, в которых принимали участие взрослые и дети, и сбор угощения — на следующий день его отведывали все жители деревни [Кирюшина, 2005, с. 14–15]. Прекращение традиции в ее естественном бытовании относят к 1970–1980-м годам, а в отдельных местностях даже к гораздо более позднему периоду. И.С. Слепцова отмечает, что в отличие от остальных обходов, имеющих игровой характер, вера в магическое воздействие егорьевского обхода сохранялась до последнего времени [Слепцова, 2019, с. 163]. Земляки Честнякова нередко называют егорьевские обходы колядованием и отмечают его роль как одного из организаторов этого обряда [Путь в избах, 2008, с. 216].

Подобные воспоминания мы встречаем довольно часто: «Весной на праздничных гуляньях мне приходилось колядовать с ним [Честняковым]» (из воспоминаний уроженки деревни Шаблово Нины Андреевны Румянцевой) [Путь в избах, 2008, с. 213]; «Вот он [Честняков] любил туда к нам ходить. Наряжал ребятишок — вот нас. А я еще маленький был, еще до школы, какой! <…> В поле наряжал всех, вот „Коляду“ устраивал и все, разные тут декорации его» (из воспоминаний уроженца деревни Лучкино Николая Ивановича Просвирова) [Самоделова, 2017, с. 62]. Уроженка деревни Павлово (б. Вонюх) В.А. Кудрявцева вспоминает: «Сам изображая Коляду, Фим [Ефим Честняков] пел, пританцовывал и просил, чтобы и остальные тоже пели и плясали. Все это было чаще всего на посиделках или супрядках в какой-нибудь избе» [Игнатьев, Трофимов, 1988, с. 21].

Коляде посвящены различные тексты, записанные Честняковым в его рукописных книгах. Среди них, например, стихотворная (песенная) вставка «Коледа, Коледа…» в рассказ-сказку «Ручеек», восходящая к традиционным народным колядкам, распространенным в северных и центральных регионах России. Приведем ее фрагмент:

Коледа, Коледа
Что пришла Коляда
К Миколаю во двор
У Миколая на дворе
Стояло три терема
Столбы точеные,
Верхи золоченые…
Что в первом терему
Сидит сам господин.
Во втором-то терему… [Русь уходящая в небо, 2011, с. 24].

К образу Коляды отсылает название картины «Праздничное шествие с песней. Коляда» (первая четверть XX века) и трех акварелей: «Гости. Эскиз к картине „Коляда“», «Славят. Эскиз к картине „Коляда“», эскиз к картине «Коляда». Трактовку данного образа осуществляли в своих работах С.С. Каткова [Каткова, 2013] и Е.А. Самоделова [Самоделова, 2017]. Оба автора обращают внимание, что коляда Честнякова не связана со святочными обрядами. Действо во всех этих трех работах разворачивается в летнее время, в нем участвуют босоногие персонажи, одним из которых является девочка с подсолнухом в руках[5]. Е.А. Самоделова проводит параллель между подсолнухом и рождественской звездой, С.С. Каткова уподобляет его колесу времени, а девочку, в чьих руках находится цветок, — самой коляде. Мы же напомним, что, по свидетельствам земляков, коляду Честняков устраивал в рамках цикла весенне-летних календарных праздников (Егорьева и Флорова дня): «К Фролову дню поспевает хлеб, капуста, галань… Скотина сыта… Молоко… то-се — все свое — и это праздник самый сытый и обильный в году… <…> Ребята-женихи и подростки и маленькие ходят по домам вопить коледу…» [Путь в избах, 2008, с. 24]. Коляду в сказке «Ручеек» исполняют также на Фролов день.

Многие работы Честнякова были атрибутированы уже после его смерти, поэтому названия не всегда проливают свет на происходящее на полотне. В случае работы «Праздничное шествие с песней. Коляда» мы можем быть уверены, что перед нами коляда, так как

(5) Девочку с подсолнухом мы находим и среди глинянок Честнякова. Это позволяет предположить, что спектакль с подобным сюжетом разыгрывался в кукольном театре, где картина «Праздничное шествие с песней. Коляда» выступала в роли задника.

Ил. 10. Честняков Е.В. Праздничное шествие (коляда). Первая четверть XX века. Холст, масло. 97,2 × 218,7 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома
Fig. 10. Chestnyakov E.V. Festive Procession (Kolyada). First quarter of the 20th century. Oil on canvas. 97.2 × 218.7 cm. The Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve, Kostroma

на самом холсте имеется текст, повествующий о происходящем. Он расположен в левой верхней части картины поверх изображения бревенчатого дома.

Долго праздника мы ждали,
Все-то думали, гадали,
Как честной народ прославить,
Да еще и позабавить:
От работы отдохнуть,
Старину вспомянуть.
И подули мы в дуду,
И позвали Коляду!
Коляда у нас родилась,
Долго по свету блудилась
И в лесах, и во садах,
И в далеких городах.
У вельмож и у царей,
У заморских королей
То смеялась, то рыдала,

Много разного видала
И дорогою прямой
Воротилася домой!
Как пришла Коляда
К нам в деревню сюда
По дубовым мостам,
По лазоревым цветам
И взошла Коляда
К Дорофею во двор;
Дорофеев двор — На три терема!
На три терема,
На три горницы, — Под окошками
Вьются горлицы.
Под окошками
Дивный сад цветет;
Ходят курочки,
Петушок поет!
Во первом-то терему
Это месяц светлый — Сидит сам господин
Дорофей Иванович!
Во втором-то терему
Это солнце ясное — Сидит сама госпожа
Дарья Трифоновна!
А в третьем-то терему,
Как цветочки во саду,
Малы деточки — Ясны звездочки!
У окошечка сидят,
Добрым людям говорят:
«Ай, жить бы вам да не стариться!
В мире честным трудом вечно славиться!»[(6)] [Каткова, 2013, с. 37–38].

Данный текст, как и стихотворная вставка в сказке «Ручеек», восходит по форме и содержанию к русским народным колядкам и включает две части: вводную, где упоминается коляда, и основную

(6) Текст колядки приводится по публикации С.С. Катковой. На самой картине текстовый фрагмент обширнее, но в настоящее время из-за повреждения красочного слоя его сложно расшифровать.

с величанием хозяина, у которого колядовщики пришли просить подарки. Для сравнения приведем фрагмент из колядки, зафиксированный П.В. Шейном в 1898 году:

А Иванов двор,
Ни близко, ни далеко — На семи столбах;
<…>
Стоят три терема
Златоверхие:
Во первом терему — Светел месяц,
Во втором терему — Красно солнышко,
В третьем терему — Часты звездочки,
Светел месяц — То хозяин во дому,
Красно солнышко — То хозяюшка,
Часты звездочки — Малы деточки… [Пропп, 2000, с. 48].

Также можно вспомнить идентичную рождественскую колядку, записанную в селе Серпиха Чухломского района:

Как ходила Коледа
Накануне Рождества.
Как искала Коледа
Николаева двора.
Николаев двор
Он не мал, не велик.
Он не мал, не велик — На семи столбах,
На семи верстах.
Столбы то́ченые,
Позолоченные… [Чухломской фольклор, 2013, с. 47–48].

Сопоставление трех этих текстов наглядно демонстрирует, что Честняков хорошо знал календарный фольклор и активно использовал его в своих произведениях.

Но вернемся к картине «Праздничное шествие с песней. Коляда». Ее сюжет полностью соответствует тексту записанной на ней колядки. Мы видим группу ряженых, среди которых уже знакомый по картине «Наш фестиваль» бердышник и мальчик, переодетый стариком. Центральным персонажем здесь является молодой человек в костюме с заплатами и гармошкой в руках. Опять же предположим, что дан-

ный герой — альтер эго автора. На это указывает его главенствующее положение, подчеркивающее режиссерский статус, а также гармошка. Известно, что маленькую гармошку типа «концертино» Честняков привез из Санкт-Петербурга (ныне она хранится в Костромском музее-заповеднике). Также на картине мы находим еще одного музыканта, играющего на свирели. Показательно, что музыкальные инструменты даны в действии, в звучании. Ведь мир ряженых — это мир звучащий, наполненный голосами и наигрышами, шумами и звонами. На втором плане, вплотную за ряжеными, — толпа зрителей. Из переулочка спешат на представление дети. На высокое крыльцо высыпало все семейство, на заборку взгромоздился мальчик и посасывает палец. Собравшиеся с любопытством наблюдают за происходящим.

Иллюстрацией ко второй части стихотворной колядки является правая часть полотна с изображением дорофеева каменного дома с колоннами на фасаде. Колонны и балки разделяют дом на окна, ячейки, в каждой разворачивается отдельное действо. В верхнем регистре представлены три поясных портрета: муж Дорофей Иванович, жена Дарья Трифоновна и пятеро детей. В среднем — сюжетные сценки из деревенской жизни. Подобные зарисовки будней и праздников деревни мы часто встречаем в живописном и графическом наследии Честнякова. Зачастую они не только имеют идентичную фабулу, но близки по композиционной и колористической схеме (в частности, центральная сцена эквивалентна работам «Крестьянские дети», «Девочка и мальчик у избушки» и другим). Нижний, цокольный, этаж занимают животные и мифологические существа.

Любопытно, что композиционно и сюжетно полотно «Праздничное шествие с песней. Коляда» перекликается с вертепным театром. На нем происходит совмещение двух разнесенных в пространстве сюжетов: мы одновременно наблюдаем и колядующих, и визуализацию исполняемых ими колядок (художник здесь использует прием *мизанабим*, картина в картине). В таком же положении находится зритель вертепного театра: его взору доступен и мир реальный, часто с вертепником во главе, и отличный от него мир сценического действа, заключенный в театральную коробку ящика вертепа.

С.С. Каткова приходит к выводу, что картина «Праздничное шествие с песней. Коляда» основана на обряде, «но это не сам обряд, а его сценическое исполнение» [Каткова, 2013, с. 42]. Мы же, подытоживая

разговор об образе Коляды и ряжении как таковом, можем сказать, что фольклорная традиция, безусловно, приобретала в творчестве Честнякова авторское переосмысление, но при этом не теряла своей живительной силы и древних корней, подпитывалась связью с народной культурой. Бытование ряжения во многих регионах России к 30-м годам XX века уже прекратилось, а в искусстве Честнякова продолжало жить, так как любая традиция остается живой, пока существует комплекс мифологических образов, о которых рассказывают, в реальность которых так или иначе верят.

В начале статьи мы пообещали указать, что же из обрядовой традиции было отринуто автором. Переходя к финалу, можем сказать, что скабрезная составляющая ритуалов либо осталась невостребованной, либо не сохранилось артефактов, ее отражающих. Во многом подобная избирательность обусловлена аудитории Честнякова, большую часть которой составляли дети. Также отметим, что автор не ставил своей задачей иллюстрацию всех праздников народного календаря, бытовавших в Костромской губернии, а создавал работы лишь на тему некоторых из них. По косвенным признакам можно связать практику хороводов («Шабловский хоровод», «Хоровод. Эскиз к картине» и др.) с гуляниями на Пасху, а качания на качелях («У качелей») — с празднованием Масленицы, но это уже задача будущих исследований.

Заключение

Подводя итог сказанному, можно сделать вывод, что Ефим Честняков видел свою миссию в сохранении сущности традиции и передаче ее основ молодому поколению, для которого он и устраивал представления. Для этих целей он вступает в Кологривское отделение Костромского «Общества по изучению местного края», где собирает и исследует поверья, обряды и праздники родной земли, часть которых становится сюжетной основой его театральных и изобразительных произведений [Серов, 2001, с. 163–164; Серов, 2003, с. 174]. Он стремится расширить охват своей аудитории, для чего в ноябре 1919 года берется за преподавание в художественной студии в Кологривском Пролеткульте.

К сожалению, в настоящее время мы обладаем лишь фрагментами литературного и изобразительного наследия Ефима Честнякова, но

даже они позволяют понять всю мощь этой личности, проистекающую во многом из укорененности в народной традиции. В.Я. Игнатьев верно подмечает: «Для Е.В. Честнякова обращение к народному творчеству было не художественной игрой в народное искусство, а способом выражения его художественных чувств и настроений, да и в целом его мировоззрения. <…> Поэтому так жадно впитывает в себя художник соки этого живительного, неиссякаемого родника — народного творчества, так пристально всматривается в глубины его формирования, характера и особенностей. Причем подходит он к этому наследию предельно избирательно, критически, выделяя то, что представляется ему наибольшей ценностью» [Игнатьев, Трофимов, 1988, с. 96]. Таковой, как следует из текста данной статьи, является обрядовая и праздничная тема, приуроченная к циклу календарных праздников с ярким акцентом на ряжение. Те немногочисленные примеры обращения к обрядам народного календаря, что обозначены в статье, показывают, как Честняков перенимает их в качестве сюжетной основы для собственных произведений и дарит им вторую жизнь, в рамках которой они не утрачивают своей изначальной сущности, а лишь трансформируют ее в угоду авторскому замыслу. Честнякову не интересно буквальное иллюстрирование обряда, свою задачу он видит в его встраивании в собственный художественный мир таким образом, чтобы тот не лишился своих аутентичных качеств и локальной принадлежности. Поэтому происходит включение в произведения традиционных текстов устно-поэтического фольклора, распространенного в костромских землях.

Источники:

1 *Честняков Е.В.* Письмо Н.А. Абрамовой: Август 1913 г. // ОГБУК «Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник». Номер по КП: КМЗ ОФ-3698/310. Л. 2.

Список литературы:

2 *Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский модерн. М.: Галарт, 1994. 360 с.

3 «Вот перед Вами русский…»: Письма Е.В. Честнякова к И.Е. Репину / Вступ. ст., подгот. текста и публ. В.А. Сапогова // Новый журнал. 1993. № 2. С. 117–131.

4 *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М.: РИПОЛ классик, 2006. 752 с.

5 *Завойко К.* В костромских лесах по Ветлуге реке (этнографические материалы, записанные в Костромской губернии в 1914–1916 гг.) // Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. 8. Кострома: Типография Риттер, 1917. С. 3–40.

6 *Ивлева Л.М.* Ряженье в русской традиционной культуре. СПб.: Российский институт истории искусств, 1994. 235 с.

7 *Игнатьев В.Я., Трофимов Е.П.* Мир Ефима Честнякова. М.: Молодая гвардия, 1988. 224 с.

8 *Каткова С.С.* Символика в картине Е.В. Честнякова «Коляда» // Музейный хронограф 2013: Сборник статей и материалов сотрудников Костромского музея-заповедника / Гл. ред. Н.В. Павличкова. Кострома: Костромаиздат, 2013. С. 33–45.

9 *Кирюшина Т.В.* Егорьевские обряды и песни на Костромской земле // Живая старина. 2005. № 3. С. 14–18.

10 *Кирюшина Т.В.* Ефим Честняков: носитель и собиратель костромской фольклорной традиции // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 11: Личность в фольклоре: исполнитель, мастер, собиратель, исследователь / Сост. М.Д. Алексеевский, В.Е. Добровольская. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2008. С. 179–188.

11 *Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII — начало XX века. 2-е изд., доп. Л.: Искусство, 1988. 215 с.

12 *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. М.: Лабиринт, 2000. 186 с.

13 Путь в избах: Трикнижие о шабловском праведнике, художнике Ефиме Честнякове / Сост. Р.Е. Обухов. М.: Международный центр Рерихов, 2008. 440 с.

14 Русь уходящая в небо…: Материалы из рукописных книг / Сост. Т.П. Сухарева. Кострома: Костромаиздат, 2011. 168 с.

15 *Самоделова Е.А.* Фольклорные и научные методологические парадигмы в литературно-художественном творчестве и жизнедеятельности Е.В. Честнякова // Вестник Литературного института. 2017. № 3. С. 62–77.

16 *Серов И.А.* Всё, как в жизни. Кострома: Изд-во КГУ им. Н.А. Некрасова, 2001. 236 с.

17 *Серов И.А.* Не признан при жизни. Кострома: Изд-во КГУ им. Н.А. Некрасова, 2003. 252 с.

18 *Слепцова И.С.* Социокультурные факторы функционирования календарной традиции (на примере локальных версий обрядовых обходов) // Фольклор в культуре повседневности: Сборник статей / Отв. ред. Т.Н. Суханова. М.: ГИИ, 2019. С. 150–166.

19 Чухломской фольклор: В 2 т. / Сост. Т.В. Кирюшина, А.И. Шилин. Т. 2: Музыкальное и танцевальное традиционное искусство. М.: ГРЦРФ, 2013. 320 с.

20 *Шаваринский И.С.* Театр Ефима Честнякова как феномен культуры: к проблеме синтетической природы творчества и его рецепции: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ивановский государственный университет. Иваново, 2016. 230 с.

Sources:

1 Chestnyakov E.V. Pis'mo N.A. Abramovoi: Avgust 1913 g. [Letter to N.A. Abramova: 1913, August]. *OGBUK "Kostromskoi gosudarstvennyi istoriko-arkhitekturnyi i khudozhestvennyi muzei-zapovednik"* [Kostroma State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve], KP no. KMZ OF-3698/310, l. 2. (In Russian)

References:

2 Borisova E.A., Sternin G. Yu. *Russkii modern* [Russian Modern]. Moscow, Galart Publ., 1994. 360 p. (In Russian)

3 "Vot pered Vami russkii...": Pis'ma E.V. Chestnyakova k I.E. Repinu ["Here Is a Russian in Front of You...": E.V. Chestnyakov's Letters to I.E. Repin], intr. article, text prep., publ. V.A. Sapogov. *Novyi zhurnal*, 1993, no. 2, pp. 117–131. (In Russian)

4 Dal' V.*I. Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Vol. 1. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2006. 752 p. (In Russian)

5 Zavoiko K. V kostromskikh lesakh po Vetluge reke (ehtnograficheskie materialy, zapisannye v Kostromskoi gubernii v 1914–1916 gg.) [In the Kostroma Forests Along the Vetluga River (Ethnographic Materials Recorded in the Kostroma Province in 1914–1916)]. *Trudy Kostromskogo nauchnogo obshhestva po izucheniyu mestnogo kraya* [Proceedings of the Kostroma Scientific Society for the Study of the Local Region]. Issue 8. Kostroma, Tipografiya Ritter Publ., 1917, pp. 3–40. (In Russian)

6 Ivleva L.M. *Ryazhen'e v russkoi traditsionnoi kul'ture* [Mummering in Russian Traditional Culture]. St. Petersburg, Rossiiskii institut istorii iskusstv Publ., 1994. 235 p. (In Russian)

7 Ignat'ev V. Ya., Trofimov E.P. *Mir Efima Chestnyakova* [The World of Efim Chestnyakov]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1988. 224 p. (In Russian)

8 Katkova S.S. Simvolika v kartine E.V. Chestnyakova "Kolyada" [Symbolism in E.V. Chestnyakov's Painting *Kolyada*]. *Muzeinyi khronograf 2013: Sbornik statei i materialov sotrudnikov Kostromskogo muzeya-zapovednika* [Museum Chronograph 2013: Collection of Articles and Materials by the Staff of the Kostroma Museum-Reserve], ed. N.V. Pavlichkova. Kostroma, Kostromaizdat Publ., 2013, pp. 33–45. (In Russian)

9 Kiryushina T.V. Egor'evskie obryady i pesni na Kostromskoi zemle [Yegoryevsky Rituals and Songs on Kostroma Land]. *Zhivaya starina*, 2005, no. 3, pp. 14–18. (In Russian)

10 Kiryushina T.V. Efim Chestnyakov: nositel' i sobiratel' kostromskoi fol'klornoi traditsii [Efim Chestnyakov: Bearer and Collector of the Kostroma Folklore Tradition]. *Slavyanskaya traditsionnaya kul'tura i sovremennyi mir* [Slavic Traditional Culture and the Modern World]. Issue 11: Lichnost' v fol'klore: ispolnitel', master, sobiratel', issledovatel' [Personality in Folklore: Performer, Master, Collector, Researcher], comp. M.D. Alekseevsky, V.E. Dobrovolskaya. Moscow, Gosudarstvennyi respublikanskii tsentr russkogo fol'klora Publ., 2008, pp. 179–188. (In Russian)

11 Nekrylova A.F. *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveseleniya i zrelishcha: Konets XVIII — nachalo XX veka* [Russian Folk City Festivals, Entertainment and Spectacles: The End of the 18th — the Beginning of the 20th Century]. 2nd ed., compl. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1988. 215 p. (In Russian)

12 Propp V. Ya. *Russkie agrarnye prazdniki: Opyt istoriko-ehtnograficheskogo issledovaniya* [Russian Agricultural Holidays: The Experience of Historical and Ethnographic Research]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 186 p. (In Russian)

13 *Put' v izbakh: Triknizhie o shablovskom pravednike, khudozhnike Efime Chestnyakove* [The Path in the Huts: Tribook about the Shablovo Righteous Man, Artist Efim Chestnyakov], comp. R.E. Obukhov. Moscow, Mezhdunarodnyi tsentr Rerikhov Publ., 2008. 440 p. (In Russian)

14 *Rus' ukhodyashchaya v nebo...: Materialy iz rukopisnykh knig* [Rus' Going into the Sky...: Materials from Handwritten Books], comp. T.P. Sukhareva. Kostroma, Kostromaizdat Publ., 2011. 168 p. (In Russian)

15 Samodelova E.A. Fol'klornye i nauchnye metodologicheskie paradigmy v literaturno-khudozhestvennom tvorchestve i zhiznedeyatel'nosti E.V. Chestnyakova. [Folklore and Scientific Methodological Paradigms in Literary and Artistic Creativity and Life Activity of E.V. Chestnyakov]. *Vestnik Literaturnogo instituta,* 2017, no. 3, pp. 62–77. (In Russian)

16 Serov I.A. *Vse, kak v zhizni* [Everything Is Like in Life]. Kostroma, Izd-vo KGU im. N.A. Nekrasova Publ., 2001. 236 p. (In Russian)

17 Serov I.A. *Ne priznan pri zhizni* [Not Recognized during His Lifetime]. Kostroma, Izd-vo KGU im. N.A. Nekrasova Publ., 2003. 252 p. (In Russian)

18 Sleptsova I.S. Sotsiokul'turnye faktory funktsionirovaniya kalendarnoi traditsii (na primere lokal'nykh versii obryadovykh obkhodov) [Sociocultural Factors in the Functioning of the Ccalendar Tradition (Using the Example of Local Versions of Ritual Rounds)]. *Fol'klor v kul'ture povsednevnosti: Sbornik statei* [Folklore in the Culture of Everyday Life: Collection of Articles], ed. T.N. Sukhanova. Moscow, GII Publ., 2019, pp. 150–166. (In Russian)

19 *Chukhlomskoi fol'klor: In 2 vols.* [Chukhloma Folklore], comp. T.V. Kiryushina, A.I. Shilin. Vol. 2: Muzykal'noe i tantseval'noe traditsionnoe iskusstvo [Music and Dance Traditional Art]. Moscow, GRTCRF Publ., 2013. 320 p. (In Russian)

20 Shavarinskii I.S. *Teatr Efima Chestnyakova kak fenomen kul'tury: k probleme sinteticheskoi prirody tvorchestva i ego retseptsii* [Efim Chestnyakov's Theater as a Cultural Phenomenon: To the Problem of the Synthetic Nature of Creativity and Its Reception], Dis. ... Candidate of Culturology, 24.00.01, Ivanovo State University. Ivanovo, 2016. 230 p. (In Russian)

УДК 75; 781.5
ББК 85.103(2)6; 85.313(2)6

Кривицкая Евгения Давидовна
Доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 125009, Россия, Москва, ул. Б. Никитская, 13; ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-6080-2481
ResearcherID: IQU-5583-2023
ekrivitskaia@gmail.com
Ключевые слова: Наталья Нестерова, Давид Кривицкий, фигуративная живопись, примитивизм, меццо-тинто

Кривицкая Евгения Давидовна

Музыка в живописи Натальи Нестеровой

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-178-199

Для цит.: Кривицкая Е.Д. *Музыка в живописи Натальи Нестеровой* // Художественная культура. 2024. № 3. С. 178–199. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-178-199.

For cit.: Krivitskaya E.D. Music in Natalya Nesterova's Painting. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 178–199. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-178-199. (In Russian)

Krivitskaya Evgeniya D.
D.Sc. (in Art History), Professor, Department of History of Foreign Music, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow, 125009, Russia; Leading Researcher, Music Theory Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6080-2481
ResearcherID: IQU-5583-2023
ekrivitskaia@gmail.com
Keywords: Natalya Nesterova, David Krivitsky, figurative painting, primitivism, mezzotint

Krivitskaya Evgeniya D.

Music in Natalya Nesterova's Painting

Аннотация. В статье идет речь о дружбе и творческих связях известных представителей российской культуры — художницы Натальи Нестеровой и композитора Давида Кривицкого. Актуальность темы связана с юбилеем художницы: весь мир отмечает 80-летие со дня ее рождения. И это повод обратить внимание на то, что на данный момент существует крайне малое количество научных искусствоведческих работ, посвященных ее наследию. В данной статье впервые публикуются неизвестные факты из биографии художницы, воспроизводятся ее работы из личного архива композитора. Ракурс исследования — раскрыть значимость музыкального искусства, исполнительства для Н.И. Нестеровой, показать оригинальность ее подхода к изображению музыкантов и символический смысл, который она вкладывала в картины с музыкальными сюжетами. Как исключительный случай в статье описывается ее деятельность в качестве иллюстратора нотных изданий композитора Д.И. Кривицкого. Можно сказать, что общение двух ярких творческих личностей оказало взаимовлияние и послужило импульсом для рождения интересных художественных произведений.

Abstract. The article discusses the friendship and creative connections between the famous representatives of Russian culture — painter Natalya Nesterova and composer David Krivitsky. The relevance of the topic is connected with Nesterova's 80th birthday anniversary the world is celebrating. This is a reason to draw attention to the fact that at the moment there is an extremely limited number of scientific works devoted to her heritage. This article for the first time publishes some unknown facts from her artist's biography and presents her pictures from the composer's personal archive. The research perspective is to reveal the significance of musical art and performance for N.I. Nesterova and to show the originality of her approach to depicting musicians and the intended symbolic meaning in her paintings with musical subjects. As an exceptional case, the article describes her activities as an illustrator for the music editions of the composer D.I. Krivitsky. It can be concluded that communication between the two bright creative personalities had a mutual influence and served as an impetus for the emergence of interesting works of art.

Введение

В этом году отмечается 80-летие со дня рождения художницы Натальи Игоревны Нестеровой (1944–2022). Она ушла, не дожив два года до своего юбилея. Временная дистанция еще слишком мала, чтобы целостно осмыслить все ее обширное наследие, тем более что оно рассредоточено по частным коллекциям, различным галереям и музеям. Нет пока монографии, посвященной ее жизни и творчеству, а что касается солидных искусствоведческих статей, то часть из них собрана в издании «Отражения утраченного времени. Наталья Нестерова», вышедшем в 2004 году под эгидой Государственного Русского музея [Наталья Нестерова. Отражения, 2004]. Это каталог выставки, которую подготовили сразу несколько институций: Форум международного искусства Людвиг, Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Галерея современного искусства «Палаццо Форти» в Вероне. В альбоме есть ряд текстов от руководителей этих музеев и галерей, комментирующих контакты с художницей, дающих характеристику ее творчеству. Эстетику Нестеровой освещает аналитическая статья куратора выставки Александра Герцмана, а также эссе крупнейшего американского писателя, историка искусства, куратора, поэта и художника Роберта К. Моргана («Провидческая память Натальи Нестеровой»). Богато иллюстрированный каталог дает полное представление о зрелом творчестве Нестеровой 1990–2003 годов, чуть захватывая полотна 1980-х и намеренно оставляя в стороне самые ранние картины.

Цель данной статьи — представить малоизвестную страницу биографии Нестеровой, касающуюся ее дружбы с композитором Давидом Исааковичем Кривицким (1937–2010) и его семьей. Среди задач — рассказать об общении этих творческих личностей, дать характеристику живописных работ Нестеровой, созданных для композитора.

Генезис творчества

Фамилия Нестерова в живописи — говорящая, вызывающая ассоциации и неизбежный вопрос: «А вы потомок, представитель династии?» Нет, никаких связей с однофамильцем Михаилом Нестеровым у нашей героини не было. Наталья Нестерова родилась в Москве в 1944 году, отец и мать — архитекторы, бабушка — учительница русского языка, а вот дедушка Николай Иванович окончил художественную школу и учился у выдающихся мастеров — Константина Коровина и Леонида Пастернака. Первый рисунок, который будущая художница создала в три года, был портретом деда [Герчиков, 2022].

Наталья Нестерова сделала блестящую карьеру: без скандалов и эпатажа она вместе со своей подругой Татьяной Назаренко (род. 1944) заняла важное место в списке советских художников. Женщин там было совсем немного, и тем значимей казался этот успех: первая персональная выставка Нестеровой в СССР состоялась в 1974 году в Москве, в галерее на Кузнецком Мосту, завоевание Европы случилось десять лет спустя. А с конца 1980-х она жила на три страны — во Франции, США и России, где преподавала живопись на кафедре сценографии в ГИТИСе. Ее называли одним из лидеров «левого МОСХА» (молодежной секции Московского союза художников), работы закупались в коллекции отечественных музеев, в том числе их можно видеть в Третьяковской галерее и Русском музее [Герчиков, 2022], затем ее полотна заняли почетные места в Людвиг-форум интернационального искусства в Ахене, в Галерее современного искусства «Палаццо Форте» в Вероне, в National Museum Of Women In The Arts в Вашингтоне, Музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке и других.

При этом Нестерова добилась международного признания, не эпатируя или диссидентствуя: напротив, внешне ее картины вполне могли быть расценены как продолжение искусства соцреализма — пансионаты, дома творчества, люди на террасах или пляжах. Но только было в этих бытовых зарисовках нечто такое, что заставляло искать вторые и третьи смыслы.

Как определить суть ее индивидуальности? «Нестерова — художник, который в силу традиций, школы и биографии чувствует себя естественно в парадигме, лежащей вне рамок авангарда. Именно из этой почвы она черпает энергию, которая определяет ее живописное повествование, поэтику ее воображения и тепло ее картин… Нестерова изображает не торжествующих победу героев, — ее персонажам знакомо и горе, и боль утраченных мгновений, и медленное неумолимое течение времени. Этот флер печали… и есть основная черта ее творчества, из-за которой она постоянно изображает тихие уголки — переулки, пляжи, террасы, первые этажи палаццо и театральные

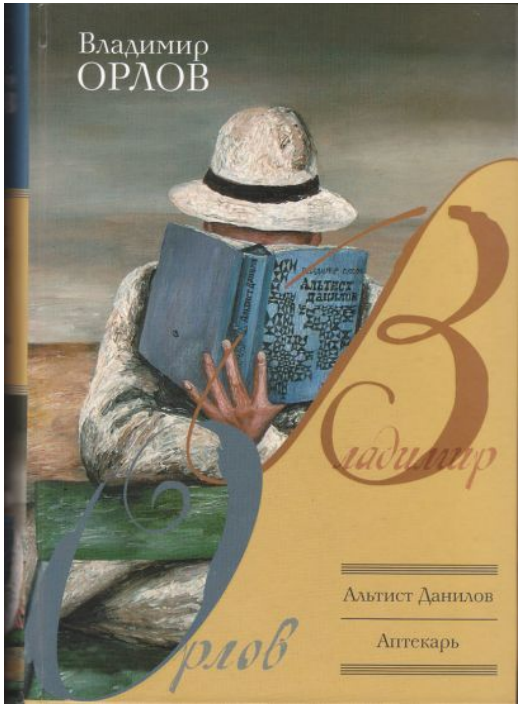
сцены, на которых обитают погруженные в себя мечтатели, клоуны и влюбленные» [Наталья Нестерова. Отражения, 2004, с. 7].

Ее имя в обиходе нашей семьи возникло с конца 1970-х: личное знакомство моего отца композитора Давида Кривицкого с Натальей Нестеровой состоялось в доме писателя Владимира Орлова, на одном из его дней рождений. В 1980 году в журнале «Новый мир» вышел роман «Альтист Данилов», сразу же поразивший читающую публику сочетанием фантасмагории и реализма (главный герой — сын человека и демона, обучавшийся в демонической академии, но потом сосланный на Землю, где получил прописку в Останкино и место альтиста в оркестре Большого театра). Многие увидели в романе продолжение булгаковской линии. Так или иначе, но как раз это переплетение бытовых узнаваемых реалий и сверхъестественного сближало литературный текст Орлова и живописные сюжеты Нестеровой.

Давид Кривицкий, тогда входивший в совет Московского молодежного музыкального клуба (легендарного клуба Григория Фрида), провел уникальный творческий вечер Владимира Орлова. Был раскрыт прототип главного героя, которым оказался альтист оркестра Большого театра Владимир Грот, звучала музыка для альта в исполнении еще одного друга Орлова и Кривицкого — концертмейстера Госоркестра России Михаила Толпыго. А Наталья Нестерова создала картину, где изобразила некоего читателя (возможно, самого писателя), уткнувшегося лицом в раскрытую книгу «Альтист Данилов».

Картину можно считать квинтэссенцией стиля Натальи Нестеровой — узнаваемость конкретных деталей (реальная обложка книги 1981 года) сочеталась с ирреальным пространством и человеческими фигурами, написанными в технике примитивизма. «Нестерова тонкий живописец, но в своих работах тонкие живописные нюансы и дифференциацию она совмещает с очень наивным рисунком, где-то лубочным. Это похоже на попытку интеллигента сказать что-то очень грубое, выразиться очень жестким языком, использовать если не ненормативную лексику, то сленг. Этот сленг, жаргон она активно вводит в качестве стиля в своих работах. Стиль где-то серьезный, где-то инфантильный — именно из эстетики неопримитивизма» [Светляков].

Сама Нестерова неодобрительно отзывалась на попытки приклеить ей этот ярлык «примитивизма»: «Я никогда не принадлежала



Ил. 1. Федичкин Ю.Д. Альтист Данилов. Обложка с цитатой картины Н. Нестеровой. Источник: *Орлов В.В.* Альтист Данилов. Аптекарь: [Романы]. М.: Астрель, АСТ, 2007. 1021, [3] с.
Fig. 1. Fedichkin Y.D. Violist Danilov. The cover with a quote from the painting by N. Nesterova. Source: *Orlov V.V.* Violist Danilov. Apothecary: [Novels]. Moscow: Astrel Publ., AST Publ., 2007. 1021, [3] p.

вообще ни к каким группам, никогда ни к кому не примыкала. Что касается ярлыков, то с самого начала меня причисляли к художникам-примитивистам, что я считаю в достаточной степени притянутым за уши. В этом случае и Джотто, и Брейгель тоже примитивисты! Вообще же я — одиночка» [Наталья Нестерова. Отражения, 2004, с. 171].

Если дискутировать с этим утверждением, то стоит конкретизировать, что в данном случае исследователи подразумевают «стиль, который во многом восходит к русскому народному искусству, заимствуя у него простые формы, преувеличенные человеческие фигуры и яркие краски» [Наталья Нестерова. Отражения, 2004, с. 47]. Роберт Морган справедливо указывает на генезис эстетики Нестеровой, связанный с линией Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, раннего Казимира Малевича.

С другой стороны, многое в ее картинках отсылает к символизму, который на рубеже столетий тесно переплетается с мистицизмом

и обрастает сакральными мотивами. Именно на этой почве нашли точки соприкосновения творческие интересы Натальи Нестеровой и Давида Кривицкого.

Художественная иллюстрация как форма комментария музыкального текста

Дружба композитора и художницы выдержала испытание временем и продолжалась около 30 лет, вплоть до смерти Давида Кривицкого. Она состояла, прежде всего, из обмена творческими достижениями, вдохновлявшими обоих. Нестерову часто можно было встретить на авторских концертах композитора (сохранились фото с этих вечеров), проходивших в камерных пространствах — музеях-квартирах Александра Гольденвейзера, Николая Голованова, Антонины Неждановой, доме-музее Марии Ермоловой.

Наталья Нестерова не только присутствовала на многих исполнениях сочинений композитора, но и помогала художественно оформлять их издания. А если была занята или находилась в отъезде, то присылала своих учениц — молодых художниц. Так сложился особый визуальный стиль нотных сборников Давида Кривицкого, апеллирующий к издательским традициям начала 1900-х годов, когда Митрофан Беляев, Сергей Кусевицкий привлекали крупнейших художников того времени к оформлению нот. Впрочем, это внимание к художественной стороне нотных изданий вообще было характерно для рубежа XIX–XX веков, в эпоху модерна. Можно вспомнить, как относился Клод Дебюсси к обложкам нот, помещая на них репродукцию гравюры «Большая волна в Канагаве» японского художника Кацусики Хокусая. Но обсуждение этой темы достойно самостоятельной статьи.

Давид Кривицкий также «носился с идеей» написать музыку специально для сопровождения вернисажей работ Нестеровой. В архиве композитора остался неисполненным Струнный квартет № 5 (1990), посвященный Наталье Нестеровой. Трехчастное сочинение имеет оригинальную структуру. Первая часть Moderato espressivo имеет в основе двойную трехчастную форму. В ней сменяют друг друга разделы — один, насыщенный патетическими декламационными фразами с каденционного типа соло (они в основном поручены альту и виолончели, и лишь в конце части композитор дает высказаться

Ил. 2. Наталья Нестерова и Давид Кривицкий на авторском вечере в Музее-квартире Н.С. Голованова. 1988. Фото. 10 × 15 см. Личный архив Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые
Fig. 2. Natalia Nesterova and David Krivitsky at the Author's Evening at the Museum Apartment of N.S. Golovanov. 1988. Photo. 10 × 15 cm. Personal archive of E.D. Krivitskaya. Published for the first time

скрипкам), другой — лирический, с кантиленной темой и насыщенной подголосками фактурой, восходящей к «Просветленной ночи» А. Шёнберга и Адажиетто из Пятой симфонии Г. Малера. Вторая часть, Allegro barbaro — что-то вроде скерцо, с постоянной сменой размеров, прихотливой ритмикой. Но в этой пестроте прочерчивается некий стержневой образ тарантеллы, а тематическим ядром становится мотив, построенный на репетиции одного звука. В середине части выделяется эпизод фугато, а в коде стремительный бег замедляется (автор указывает характер: Maestoso), и «варварские» образы быстро истаивают. Третья часть — Andante espressivo. Автор очень точно выбирает определение темпа, которое соответствует звуковой идее: после короткой интродукции (где инструменты пытаются нащупать точки соприкосновения и выработать единую позицию) устанавливается ритм мерного шествия (нисходящая фигура в басу), на который

накладывается выразительная тема, окутанная множественными контрапунктами.

Конечно, квартет не имеет ничего общего с фоновой или «меблировочной» музыкой для бытовой обстановки, которую в начале 1920-х пытались пропагандировать Эрик Сати и Дариюс Мийо [Кокто, 2000]. Но сейчас, когда поиски музыки, резонирующей с художественным пространством, стали актуальными, творческий месседж Давида Кривицкого был бы воспринят с большим энтузиазмом. Музеи осознали важность «музыкальной настройки» в восприятии картин, а некоторые, как Дом культуры «ГЭС-2», делают выставки, в которых запрограммирован музыкальный код [Общество]. Но тогда идея оказалась преждевременной.

Наталье Нестеровой также посвящен цикл из 12 фортепианных пьес «Меццо-тинто» (1993) — само название намекает на живописный генезис, адресуя к особой технике создания изображений[1] (хотя художница не применяла в своих работах этот метод гравировки). Циклу повезло больше: профессор Московской консерватории Михаил Воскресенский, увлекшись идеей, «раздал» пьесы ученикам своего класса, и они сыграли их на авторском концерте композитора в зале Мерзляковского училища при Московской консерватории 13 марта 2000 года.

Наталья Нестерова, оформляя обложку цикла, создала уникальный рисунок-бренд, который потом использовался и при публикации других фортепианных сочинений Кривицкого. Он представляет собой клавиатуру, на которой играют пальцы пианиста: рисунок выполнен графично, в черно-белых тонах. Эти руки, очень напряженные, словно щупальца осьминога, фиксируют момент «работы» музыканта. В напряженной растяжке пальцев видится попытка материализации звуковой субстанции: глядя на них, мы словно физически ощущаем момент нажатия клавиш и рождения музыки.

(1) Меццо-тинто, «черная манера» (итал. mezzo — средний, tinto — окрашенный) — вид гравюры на металле. От других манер офорта отличается тем, что создается не нанесением углублений — штрихов и точек, а выглаживанием светлых мест на зерненой доске. Изображение создается за счет разной градации светлых участков на черном фоне. Техника меццо-тинто была изобретена голландским мастером Людвигом ван Зигеном в середине XVII века, а широкое распространение получила в XVIII–XIX веках [Историческая выставка].

В 1983 году композитор неизлечимо заболел, и художница всячески стремилась помочь и поддержать борьбу, которую вел Давид Кривицкий не только за свою жизнь, но и за возможность продолжать писать музыку. Помогала материально, проявляя человеческое участие и покупая дорогостоящие лекарства, а также в течение двенадцати лет дарила талисманы-картинки — знак зодиака наступающего года. И эта коллекция бережно хранится в семейном архиве. Небольшие, в размер почтовой открытки, эти изображения выполнены в разной технике: акварельный рисунок, аппликация. Эти «пустячки» можно было бы сравнить с голубкой П. Пикассо — тот же стиль эскизного наброска, почти по-детски наивного, но превращающегося в символическое высказывание.

В 1991 году Давид Кривицкий завершил оперу «Доктор Живаго» по роману Бориса Пастернака, и Нестерова сделала серию рисунков к изданию его хоров «Времена года» (образующих рассредоточенный цикл внутри оперы)[2]. На иллюстрации к хору «Зима» в пламени свечи из пастернаковского стихотворения («Мело, мело по всей земле, во все приделы, / Свеча горела на столе, свеча горела») по воле художницы возникает храм. Она сделала два варианта, меняя пропорции объектов. В первом внушительное по размеру здание оттягивает на себя внимание, оно как бы противопоставлено свече. Во втором, напротив, подсвечник, стоящий на столе, становится центром композиции, которая получает обрамление в виде контуров портьеры, так что абрис верхушки храма мы воспринимаем словно сквозь оконное стекло.

А образ кружащихся листьев вокруг свечи затем получил развитие в иллюстрациях к хорам «Весна», «Лето» и «Осень». Как в музыке есть сквозные интонации и мотивы, объединяющие самостоятельные произведения в цикл, так и в этих иллюстрациях ощущается вариационность и сцепка через отдельные элементы. Клин птиц, летящих в отдалении, воспринимается в иллюстрации к «Лету» как штрих —

(2) Издание хоров, выпущенное за счет автора (так называемый «Самиздат»), представляло собой репринт переписанных переписчиком нот. Каждый хор был помещен в отдельную обложку, оформленную Натальей Нестеровой. В 2022 году, к 85-летию композитора, цикл «Времена года» по инициативе дирижера, профессора Александра Соловьева был «официально» опубликован в издательстве «Композитор» в серии «Репертуар хормейстера XXI века». Правда, уже без иллюстраций Нестеровой [Давид Кривицкий, 2022].

Ил. 3. Нестерова Н.И. Год собаки. Из серии «Знаки Зодиака». 1994. Аппликация. 9 × 13 см. Личный архив Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые
Fig. 3. Nesterova N.I. The Year of the Dog. From The *Zodiac Signs* Series. 1994. Application. 9 × 13 cm. Personal archive of E.D. Krivitskaya. Published for the first time

на первом плане здесь натюрморт с фруктами. Но в иллюстрации к «Осени» птичья стая, взмывающая вверх над пустынным полем, становится главным мотивом.

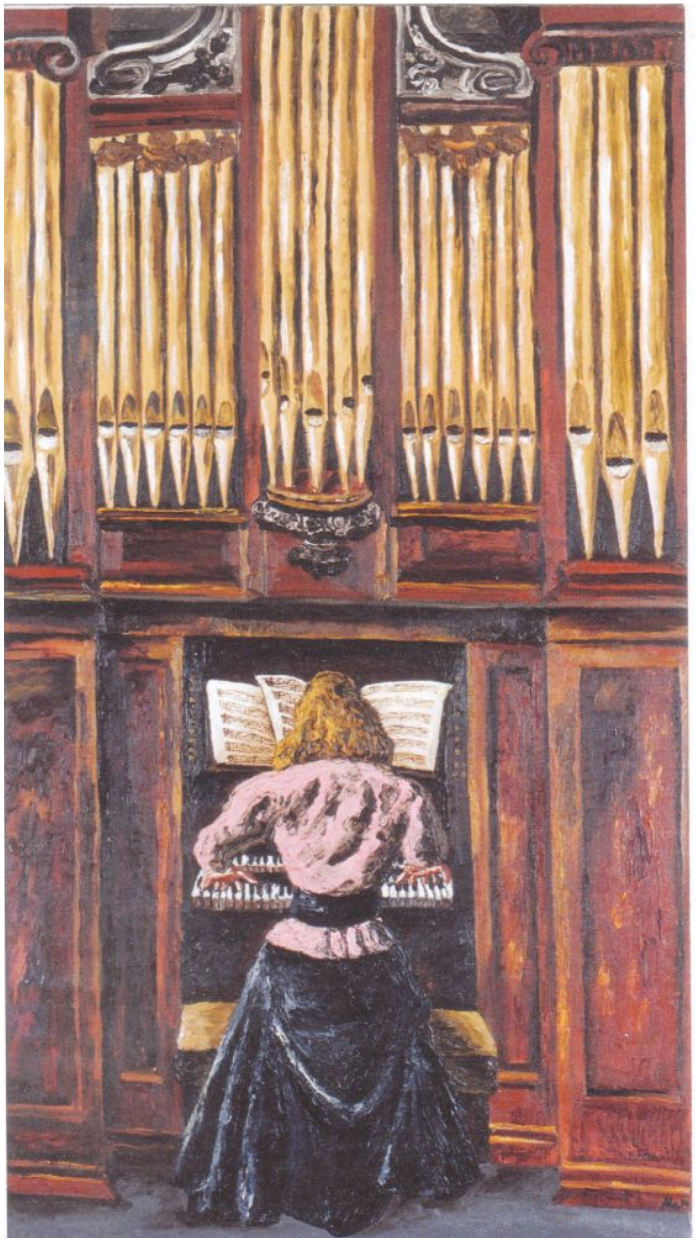
Нестерова в принципе не занималась художественным оформлением изданий, так что факт существования корпуса таких ее работ — новая страница ее биографии.

Но она, безусловно, любила музыку, находила в ней источник отдохновения. В одном интервью она рассказывала, что в молодости ходила на концерты, где исполняли А. Шнитке, С. Губайдулину, Э. Денисова. «Самое необходимое для художника — это быть интеллектуально наполненным, знать и музыку, и литературу, поэзию, помимо искусства, — говорила Нестерова. — Без того человек… не может пойти вперед, он просто повторит, и все» [Нестерова Наталья, 2019].

Мне особенно лестно, что Наталья Нестерова бывала на моих органных концертах, а в 2002 году даже написала картину «Играет Женя Кривицкая». На ней запечатлен антураж Малого зала Москов-

Ил. 4. Нестерова Н.И. Иллюстрация к хору «Зима» Д. Кривицкого. 1992. Акварель. 21 × 29,7 см. Личный архив Е.Д. Кривицкой (оригинал)
Fig. 4. Nesterova N.I. Illustration for *The Winter* Chorus by D. Krivitsky. 1992. Watercolour. 21 × 29.7 cm. Personal archive of E.D. Krivitskaya (original)

Ил. 5. Нестерова Н.И. Иллюстрация к хору «Лето» Д. Кривицкого. 1992. Акварель. 21 × 29,7 см. Личный архив Е.Д. Кривицкой (оригинал)
Fig. 5. Nesterova N.I. Illustration for The Summer Chorus by D. Krivitsky. 1992. Watercolour. 21 × 29.7 cm. Personal archive of E.D. Krivitskaya (original)



Ил. 6. Нестерова Н.И. Играет Женя Кривицкая. Середина 1990-х годов. Репродукция. 15 × 20 см. Личный архив Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые
Fig. 6. Nesterova N.I. Zhenya Krivitskaya Plays. Mid-1990s. Reproduction. 15 × 20 cm. Personal archive of E.D. Krivitskaya. Published for the first time

ской консерватории — сцена и фигура органистки в кораллового цвета концертной блузе, сидящей спиной за органом (так на самом деле зрители смотрят в этом зале на исполнителя-органиста). На мой наивный и немного огорченный вопрос, почему она не нарисовала в другом ракурсе, где было бы видно лицо, Наталия Игоревна тогда шутливо ответила: «Скажи лучше спасибо, я тот еще портретист».

Теперь, зная многие другие ее работы, я понимаю, что для нее важен был образ, символ музыканта в момент творчества. За два года до этого она написала композиционно схожую картину с кратким заголовком «Бах»: мужчина во фраке, сидящий спиной за органом, играет что-то по нотам (кстати, выписанным очень четко), а рядом (мы видим его в профиль) стоит ассистент и переворачивает страницу. Сама художница говорила так: «Поворачивая персонажей картин спиной к зрителю, я даю возможность людям придумать что-то свое — любую личность, любое лицо, любой характер» [Герчиков, 2022].

Есть у нее еще несколько полотен, где зафиксирован момент исполнения музыки: например, две симметричные композиции, созданные в 2003 году. Одна называется «Певец», другая — «Аккомпаниатор». Интересно, что композиция обоих картин сходная: в первом случае певец во фраке стоит слева от пианино и концертмейстера, на второй картине — певица поставлена справа от инструмента. Различие только в одном: на второй картине голова аккомпаниатора повернута к солистке, мы видим черты его лица, ощущаем энергетическую нить, связывающую исполнителей. На картине «Певец» пианист сидит строго спиной к зрителям, и ничто не отвлекает наше внимание от главного персонажа.

В 2001 году в Центральном доме работников искусства (знаменитом ЦДРИ) прошел авторский концерт Давида Кривицкого, где состоялась премьера уникальной программы — шести сонат для семейства тромбонов. Под впечатлением от музыки Наталья Нестерова написала картину «Тромбонисты» (2001). А позднее, в 2004 году, приняла участие в оформлении публикации нот в издательстве «Композитор» и не только нарисовала обложку и серию иллюстраций, но и написала небольшой текст «От художника», помещенный в предисловие. В нем Наталия Нестерова (что очень дорого) неожиданно откровенно раскрывает некоторые эстетические принципы и взгляды. Процитируем его полностью:

Каждый профессионал должен заниматься своим делом: композитор — сочинять музыку, архитектор — проектировать сооружения, поэт — писать стихи, художник — картины. Такова была моя первая мысль после того, что я получила приглашение принять участие в таком необычном предуведомлении к «Шести сонатам для семейства тромбонов» Д. Кривицкого.

Но затем, по зрелом размышлении, я все же решусь написать несколько фраз по этому поводу. Нас с Давидом Кривицким связывает более чем 20-летняя творческая дружба. Вспоминая все ее этапы, я прихожу к выводу, что между нашими профессиональными индивидуальностями существуют довольно прочные связи. По мотивам моей живописи, в преддверии одной из выставок, Давид Кривицкий написал цикл из 12 фортепианных пьес под названием «Меццо-тинто».

В этой музыке, пожалуй, как и в моей живописи, явственно ощущается стремление композитора «как бы работать тоновыми пятнами, идя от темного к светлому». Также отмечу взаимопроникновение стиля барокко и современного мировосприятия.

После концерта, где исполнялись «Шесть сонат», я написала картину «Тромбонисты», в которой… впрочем, дальнейшая дешифровка моего замысла выходит за рамки возможного литературного описания живописи. Работа живописца в данном музыкальном издании, как мне кажется, играет роль значительно большую, чем создание орнамента, своего рода «обрамления» нотного текста.

Д. Кривицкий, по его творческому замыслу, стремился воссоздать определенную картину мира, от библейских до наших дней. Мира, исполненного страданий, скорби, радости и печали. Аналогичная задача стояла перед художником. Своеобразным эпиграфом ко всему циклу могут служить строки 24-го псалма Давида: «…Кто взойдет на гору Господа, кто сможет устоять в его святом месте? Тот, чьи руки чисты и сердце непорочно, тот, кто не произносил понапрасну имя Мое и не клялся ложно».

Я как бы «вложила» этот текст в стилизованную «под старину» табулатуру [речь идет об одной из иллюстраций. — Прим. автора], в дальнейшем послужившую основой для названия всего цикла[3]. После целого ряда жанровых и эпически контрастных частей музыкальный поток устремляется в «мемориальные низины», постепенно замедляя свой ход. Цикл заканчивается музыкальной «Постлюдией». В ней мне слышится тема покаяния (название «Оплакивая мертвых»). Эта часть синтезирует скорбные интонации, идущие от эпохи барокко до романтического траурного марша.

На этом я позволю себе закончить свое участие в предуведомлении, ибо моя профессия живописца мне ближе, нежели какая-нибудь иная.

Академик Н. Нестерова» [Кривицкий, 2004, с. 4–5].

(3) Имеется в виду полное название сочинения, которое дано на втором, внутреннем титуле: «Истинная интонация или музыкальное утешение. Шесть сонат для семейства тромбонов». В послесловии композитор расшифровывает смысл метафоры, которую нужно понимать двояко: «С музыкальной стороны — правдивость, искренность, идущая от сердца к сердцу, и этически — интонирование суть прочтение музыкальным языком той или иной коллизии, от библейских времен до наших дней. Понимать вторую половину названия следует не в формальном, а в сострадательном смысле: воздействие на человеческую сущность в плане „музыкального утешения“, призванного обогреть страдающую душу человека» [Кривицкий, 2004, с. 69].

На обложке изображены два музыканта, играющие на тромбонах. Инструменты выписаны достаточно точно, как и способ игры на них. Но сами фигуры помещены в некое абстрактное пространство — на фоне разноцветного «лоскутного» занавеса, вызывающего ассоциации с цирком. С другой стороны, Нестерова упоминает в предисловии о сакральности, и в данном случае напрашивается вторая аналогия — с ангелами Апокалипсиса, трубящими в римские трубы (букцины, которые, как известно, были предками тромбонов). Таким образом, фигуры тромбонистов становятся метафорическим выражением сакральной идеи.

Серия иллюстраций внутри представляет собой вариации на тему летящего ангела, которому встречается на пути простирающий в мольбе руки человек, некий город, врата, гора Искушений, над которой парит ангел, дующий в трубу. На финальном рисунке (он помещен после той самой «Постлюдии») изображены кладбищенские решетчатые ворота и улетающий ангел. Очертания его фигуры отсылают к картинам «Ангел с закрытыми глазами» и «Ангел с открытыми глазами» (1991): художница как бы «договаривает» ранее начатую тему.

В то же время иллюстрации к «Шести сонатам» вписываются в контекст творчества Нестеровой, которая пишет в 2003 году картины «Адам и Ева» и «Потерянный рай», в 2004 году — «Снятие с креста» и второй вариант «Поцелуя Иуды». И в отличие от одноименного полотна 1992 года, где все участники этой сцены изображены в масках — как фигуры-символы, — здесь Христос и Иуда выписаны с большой степенью подробностей. В первой картине мысли, мимика лиц скрыты: мы интуитивно понимаем, кто здесь Иисус, а кто Иуда, но окружающие их фигуры могут быть и учениками, и стражниками. Они обезличены. Во второй версии свидетелей нет — только Иисус, напряженно вглядывающийся вдаль в тот момент, когда Иуда приближает к нему свое лицо: у него наоборот глаза прикрыты — он словно во сне совершает свое предательство… Наталья Нестерова объясняет

это так: «Сначала я закрывала лица Христа и Апостолов масками, ибо считала себя недостаточно подготовленной к этой теме. Позже я эти лица открыла» [Наталья Нестерова. Отражения, 2004, с. 173].

Заключение

Музыкальные сюжеты у Натальи Нестеровой могут рассматриваться как боковой побег на главном древе ее творчества, но они вносят интересные нюансы в ее художественную вселенную. Она стремится запечатлеть момент исполнения музыки — мы видим руки пианиста или органиста в действии, и на физическом уровне ощущаем «рождение духа музыки». В 2000-е годы усилился интерес художницы к религиозной тематике, и в этом нашлись точки пересечения с творчеством композитора Давида Кривицкого. Последняя встреча Натальи Нестеровой с музыкой друга состоялась 23 ноября 2010 года, через два месяца после ухода из жизни композитора: она посетила мировую премьеру балета «Лаура» (по неоконченному роману Владимира Набокова). В семейной библиотеке Кривицкого остались художественные альбомы-каталоги ее работ, которые она дарила, когда он уже не мог по состоянию здоровья посещать лично ее выставки. На одном — лаконичная дарственная надпись: «Юле, Жене, Давиду и Мишеньке[(4)] с любовью и пожеланиями удачи и здоровья. Ваша Нестерова. 23 января 2005 года».

(4) Юля — супруга композитора, Мишенька — внук.

Список литературы:

1 *Герчиков Д.* Наталья Нестерова. Памяти мастера: 10 фактов о художнице поколения 1970-х // Сноб. 7 октября 2022. URL: https://snob.ru/culture/natalya-nesterova-pamyati-mastera-10-faktov-o-hudozhnice-pokoleniya-1970-h/ (дата обращения 30.03.2024).

2 Давид Кривицкий. Я гашу те заветные свечи. Произведения для хора a cappella / Сост. А.В. Соловьев, авт. предисл. Е.Д. Кривицкая. М.: Композитор, 2022. 100 с. (Репертуар хормейстера XXI века; Вып. 4).

3 Историческая выставка «Меццо-тинто. Произведения зарубежных мастеров XVII–XIX веков из собрания Российской государственной библиотеки»: Екатеринбург, Музей изобразительных искусств, 18 августа — 1 октября 2017 года // Российская государственная библиотека. URL: https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/mezzotinto (дата обращения: 30.03.2024).

4 *Кокто Ж.* Петух и арлекин: Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / Пер. с фр.; подгот. М.А. Сапонов. М.: Прест, 2000. 223 с

5 *Кривицкий Д.И.* Шесть сонат для семейства тромбонов: [Ноты]. М.: Композитор, 2004. 76 с.

6 *Мейланд В.Л.* Маскарад — способ прикрыть трагедию // Московские новости. 28 апреля 2012. URL: https://www.mn.ru/culture/finearts/80694 (дата обращения 30.03.2024).

7 Наталья Нестерова. Отражения утраченного времени: [Каталог выставки] / Сост. изд. Александр Герцман; изд. Йозеф Киблицкий; авт. ст.: Александр Боровский [и др.]; Форум международного искусства Людвиг, Гос. Русский музей, Музей Людвига в Русском музее [и др.]. СПб.: Palace Editions, 2004. 192 с.

8 Нестерова Наталья: «Когда что-то тебе страшно, можно это нарисовать — тогда это перестает быть кошмаром» / Интервью с Н.В. Лепешонковой: 6 сентября 2019 // Устная история. URL: https://oralhistory.ru/talks/orh-1883/text (дата обращения 30.03.2024).

9 Общество частных музыкальных представлений. Семь камерных сюжетов об отношениях между музыкой, визуальным искусством и архитектурой: Проект «Настройки-3», Дом культуры «ГЭС-2», 10 ноября 2022–12 марта 2023 // V-a-c.org. URL: https://v-a-c.org/projects/tuning-3 (дата обращения 30.03.2024).

10 *Светляков К.А.* Амазонки левого МОСХа // Magisteria: Курс «От авангарда до современности». URL: https://magisteria.ru/avant-garde/amazons-of-mosh (дата обращения 30.03.2024).

References:

1 Gerchikov D. Natal'ya Nesterova. Pamyati mastera: 10 faktov o khudozhnitse pokoleniya 1970-kh [Natalya Nesterova. In Memory of the Master: 10 Facts about the Artist of the 1970s Generation]. *Snob*, 07 October 2022. Available at: https://snob.ru/culture/natalya-nesterova-pamyati-mastera-10-faktov-o-hudozhnice-pokoleniya-1970-h/ (accessed 30.03.2024). (In Russian)

2 *David Krivitskiy. Ya gashu te zavetnye svechi. Proizvedeniya dlya khora a cappella* [David Krivitsky. I'm Extinguishing Those Cherished Candles. Works for a cappella Choir], comp. A.V. Soloviev, intr. author E.D. Krivitskaya. Moscow, Kompozitor Publ., 2022. 100 p. (Repertuar khormeistera XXI veka; Vyp. 4 [The Repertoire of the Choirmaster of the 21st Century; Issue 4]). (In Russian)

3 Istorisheskaya vystavka "Metstso-tinto. Proizvedeniya zarubezhnykh masterov XVII–XIX vekov iz sobraniya Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki: Ekaterinburg, Muzei izobrazitel'nykh iskusstv, 18 avgusta — 1 oktyabrya 2017 goda [The Historical Exhibition «Mezzotint. Works by Foreign Masters of the 17th-19th Centuries from the Collection of the Russian State Library": Yekaterinburg, Museum of Fine Arts, August 18 — October 1, 2017]. *Rossiskaya gosudarstvennaya biblioteka* [Russian State Library]. Available at: https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/mezzotinto (accessed 30.03.2024). (In Russian)

4 Cocteau J. *Petukh i arlekin: Libretto. Vospominaniya. Stat'i o muzyke i teatre* [Rooster and Harlequin: Libretto. Memoirs. Articles about Music and Theater], transl. from French, prep. M.A. Saponov. Moscow, Prest Publ., 2000. 223 p. (In Russian)

5 Krivitskiy D.I. *Shest' sonat dlya semeistva trombonov: Noty* [Six Sonatas for the Trombone Family: Notes]. Moscow, Kompozitor Publ., 2004. 76 p. (In Russian)

6 Meyland V.L. Maskarad — sposob prikryt' tragediyu [Masquerade Is a Way to Cover Up a Tragedy]. *Moskovskie novosti* [Moscow News], April 28, 2012. Available at: https://www.mn.ru/culture/finearts/80694 (accessed 30.03.2024). (In Russian)

7 *Natal'ya Nesterova. Otrazheniya utrachennogo vremeni: Katalog vystavki* [Natalya Nesterova. Reflections of Lost Time: Exhibition catalog], comp. Alexander Hertsman, ed. Joseph Kiblicki, article's authors Alexander Borovsky et al., Ludwig International Art Forum, State Russian Museum, Ludwig Museum in the Russian Museum et al. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2004. 192 p. (In Russian)

8 Nesterova Natal'ya: "Kogda chto-to tebe strashno, mozhno eto narisovat' — togda eto perestayet byt' koshmarom" [Nesterova Natalya: "When Something Is Scary for You, You Can Draw It — Then It Ceases to Be a Nightmare"], interview with N.V. Lepeshonkova, September 06, 2019. *Ustnaya istoriya*. Available at: https://oralhistory.ru/talks/orh-1883/text (accessed 30.03.2024). (In Russian)

9 Obshchestvo chastnykh muzykal'nykh predstavlenii. Sem'' kamernykh syuzhetov ob otnosheniyakh mezhdu muzykoi, vizual'nym iskusstvom i arkhitekturoi: Proehkt "Nastroiki-3", Dom kul'tury "GES-2", 10 noyabrya 2022–12 marta 2023 [The Society of Private Musical Performances. Seven Chamber Scenes about the Relationship between Music, Visual Art and Architecture: The 'Settings-3' Project, House of Culture "GES-2", November 10, 2022 — March 12, 2023. *V-a-c.org*. Available at: https://v-a-c.org/projects/tuning-3 (accessed 30.03.2024). (In Russian)

10 Svetlyakov K.A. Amazonki levogo MOSKha [Amazons of the Left Moscow Union of Artists]. *Magisteria: Kurs "Ot avangarda do sovremennosti"* [Magisteria: Course "From Avant-garde to Modernity"]. Available at: https://magisteria.ru/avant-garde/amazons-of-mosh (accessed 30.03.2024). (In Russian)

УДК 7.06
ББК 7.79; 85.103(2)

Айнутдинов Антон Сергеевич
Кандидат филологических наук, историк искусства, Свердловское отделение Союза художников России, 620026, Екатеринбург, ул. Куйбышева, 97
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ResearcherID: AAD-6662-2022
ant-one@yandex.ru
Ключевые слова: художественная выставка «Урало-Кузбасс», индустриализация, московские, ленинградские, свердловские художники, власть и интеллигенция

Айнутдинов Антон Сергеевич

История проведения художественной выставки «Урало-Кузбасс» (1935)

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-200-217

Для цит.: Айнутдинов А.С. *История проведения художественной выставки «Урало-Кузбасс» (1935)* // Художественная культура. 2024. № 3. С. 200–217. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-200-217.

For cit.: Ainutdinov A.S. The History of the *Ural-Kuzbass* Art Exhibition (1935). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 200–217. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-200-217. (In Russian)

Ainutdinov Anton S.
PhD (in Philology), Art Historian, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, 97 Kuibyshev Str., Yekaterinburg, 620026, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ResearcherID: AAD-6662-2022
ant-one@yandex.ru
Keywords: Ural-Kuzbass art exhibition, industrialization, Moscow, Leningrad, Sverdlovsk artists, government and intelligentsia

Ainutdinov Anton S.

The History of the *Ural-Kuzbass* Art Exhibition (1935)

Аннотация. Автор статьи впервые в отечественном и уральском искусствоведении обращается к истории организации художественной выставки 1935 года «Урало-Кузбасс». С помощью историко-генетического метода рассматриваются основные этапы и события на пути к проведению выставки. В статье обобщаются и анализируются разрозненные исторические данные о выставке, которые хранятся в Центре документации общественных организаций Свердловской области и были найдены в свердловской прессе 1930-х годов. Исследование представляет интерес для восполнения истории художественной жизни одного из крупнейших промышленных регионов СССР в 1930-е годы, вносит новые сведения о функционировании искусства и взаимоотношениях власти и интеллигенции в этот период.

Abstract. The author of the article for the first time in Russian and Ural art criticism refers to the history of the organization of the 1935 Ural-Kuzbass art exhibition. Using the historical and genetic method, the main stages and events on the way to the exhibition are considered. The article summarizes and analyses the scattered historical data about the exhibition which are stored in the Documentation Centre of Public Organizations of the Sverdlovsk region and were found in the Sverdlovsk press of the 1930s. The study is of interest for completing the history of the artistic life of one of the largest industrial regions of the USSR in the 1930s; it provides new information about the functioning of art and the relationship between the government and the intelligentsia during this period.

Введение

Курс, взятый правительством СССР и ВКП(б) на индустриализацию страны во второй половине 1920-х годов, потребовал появления еще одного крупного промышленного центра на востоке. Один такой большой центр уже был к этому времени, он располагался на юге страны, на Донбассе. Для второго определили территории на Урале и в Сибири, в итоге им стала вторая угольно-металлургическая база (Урало-Кузнецкий комбинат). Главной причиной и необходимостью ее строительства послужил требующийся переход от восстановления народного хозяйства, пострадавшего в годы Первой мировой и Гражданской войны, к модернизации промышленности, вводу новой машиностроительной, станкостроительной и сельскохозяйственной техники, в целом «борьба за техническую реконструкцию народного хозяйства» [Куйбышев, 1944, с. 58–96]. Историк Евгений Спицын так определил эту возникшую необходимость в новом центре, видя принципиальное отличие между «восстановительным» и «реконструктивным» периодами развития советской экономики: «Существовала коренная разница между задачами „восстановительного“ и „реконструктивного“ периодов развития народного хозяйства. В условиях восстановления хозяйственного комплекса страны в 1921–1927 гг. нэповская квазирыночная экономика, полностью исчерпав последние резервы досоветских основных капиталов и фондов, уже не могла эффективно решать задачи принципиально иного масштаба — коренной технологической реконструкции всего промышленного производства страны, строительства крупных современных предприятий и создания новых промышленных отраслей, в том числе энергетики, машиностроения, нефтехимии с длительным сроком оборота основного капитала и т.д.» [Спицын, 2016, с. 205]. Председатель Государственной плановой комиссии при Совете Народных Комиссаров СССР Валериан Куйбышев говорил: «Неверно было бы думать, что это великое дело может быть обеспечено одним постановлением, одним приказом. Неверно представлять, что съезд — постановил, советское правительство приняло соответствующее решение и дело сделано, дальше все пойдет самотеком. Все великие исторические завоевания Советского Союза возможны только потому, что в выполнении каждого из заданий партии и рабочего класса принимают участие многомил-

лионные массы» [Куйбышев, 1944, с. 11]. Для усиления темпов строек Московский и Ленинградский облисполкомы командировали на Урал и Кузбасс квалифицированных техников и инженеров, комсомольцев и коммунистов, приезжавших целыми бригадами, чтобы принести пользу развивающейся угольно-металлургической базе. Естественно, что внимание к жизни и местам гигантских строек было приковано и со стороны творческих работников, в том числе художников, которых государство командировало и привлекало для отражения этой темы в искусстве. Итоги их большой работы широким массам жителей СССР должна была продемонстрировать в 1935 году специальная художественная выставка «Урало-Кузбасс».

Инициаторы выставки

Идея зафиксировать в изобразительном искусстве происходившие изменения в промышленной области и бытовой жизни советского человека на Урале и Кузбассе, используя для этого специальную художественную выставку, исходила от московских и свердловских художников: 27 апреля 1933 года они написали письмо первому секретарю Уральского обкома ВКП(б) Ивану Кабакову и председателю Уралоблисполкома Михаилу Ошвинцеву, в котором предложили к XVII съезду коммунистической партии провести передвижную тематическую экспозицию в Москве. Затем она должна была объехать Свердловск, Челябинск, Уфу, Новосибирск, продемонстрировав посвященные индустриализации и сельскому хозяйству Урало-Кузбасса произведения. «Целевая установка выставки — показать в художественных образах борьбу за создание второй угольно-металлургической базы СССР и итоги этой борьбы» [Центр документации общественных организаций Свердловской области, 1933, л. 36], — конкретизировали в письменном обращении авторы идеи выставки, художники и скульпторы Борис Бессарабов, Исаак Трембовлер и Андрей Кикин. Об этой задумке «творческой тройки», публикуя в сокращенном виде текст ее письма, сообщила своим читателям газета «Уральский рабочий» летом 1933 года, напечатавшая о первых наметках выставки как об уже поддержанном властью событии. «Центральное бюро художественных выставок и оформлений Московского Союза советских художников совместно с рядом уральских художественных

организаций [кооперативом „Уралхудожник“ и Оргбюро Уральского Союза советских художников. — *А.А.*] приступает к сбору материала и организации большой художественной выставки „Урало-Кузбасс“» [Урало-Кузбасс в искусстве, 1933, с. 4], — отмечалось в информационной заметке. По-видимому, в этот же период состоялись встречи художников с И. Кабаковым и М. Ошвинцевым, на которых происходило согласование выдвинутого предложения. Для проведения выставки, по задумке устроителей, требовалось собрать все ценное, что создавалось советскими художниками за последние годы, а также написать новые художественные работы.

Изменение планов выставки

Согласно плану выставка должна была состоять из двух разделов: исторического и основного. Исторический раздел планировалось собрать из картин, посвященных сюжетам дореволюционной эпохи «царского гнета», революции 1905 года, Гражданской войны. Основной раздел было решено отвести показу произведений в разных живописных жанрах, отражающих важнейшие географические точки Урала и Кузбасса, связанные с заводами. «По принципу хронологического показа процесса возникновения новых заводов и фабрик, изменения ландшафта, переделки людей, участников строительства» [Центр документации общественных организаций Свердловской области, 1933, л. 37], — уточняли художники и скульпторы в том же письме уральским руководителям.

Начало подготовки к выставке было дано весной 1933 года, когда в Уральской области на работу художников в командировках в 1933–1934 годах было обещано выделить из местного бюджета 150 тысяч рублей [Центр документации общественных организаций Свердловской области, 1933, л. 38]. Кроме того, к этому же времени при Уралоблисполкоме сформировался комитет содействия выставке, который возглавил управляющий объединением «Востокосталь» Яков Иванченко. Сообщалось, что на подготовительные работы к выставке ему отпускалось 100 тысяч рублей [Выставка «Урало-Кузбасс», 1933, с. 2]. Газета «Советское искусство» осенью 1933 года подтвердила идущие переговоры о запланированной масштабной уральско-кузбасской выставке, приведя сведения об организации ее комитета

и его финансировании в размере тех же 100 тысяч рублей [Выставка «Урало-Кузбасс, 1933, с. 1], из чего можно сделать предположение о том, что основной фронт работ для экспозиции стартовал именно с этого момента, не раньше осени 1933 года, а до этого никакие новые произведения в основном еще не были написаны, хотя времени до съезда уже оставалось очень мало.

Намерение устроить выставку в Москве к XVII съезду Всесоюзной коммунистической партии (большевиков) (26 января — 10 февраля 1934 года), чтобы делегаты во главе со И. Сталиным смогли в перерывах заседаний ее посетить, осталось невыполненной мечтой. В начале 1934 года произошло разукрупнение Уральской области на несколько административно-территориальных единиц: Свердловскую, Челябинскую и Обско-Иртышскую области, — что, естественно, требовало приоритетного внимания местных партийных работников. Государственная реформа внесла коррективы в планы устроителей будущей художественной экспозиции. Отмена проведения главной экспозиции в Москве изменила сроки дальнейших передвижных выставок и наметила еще более основательную работу художников на периферии в рамках подготовки к передвижным выставкам. Таким образом, зона ответственности уральских партийных работников и комитета содействия выставке с 1934 года сократилась до областного уровня. Подготовка всех произведений, вопросы идеологической выдержанности и тематического, жанрового разнообразия ложились на плечи свердловских, челябинских, тюменских и сибирских участников теперь в равной мере. Кроме этого, сорвались планы бывших уральских властей посвятить на выставке отдельно 170 картин изображению дореволюционного и нового социалистического Свердловска [Художественная выставка «Урало-Кузбасс», 1933, с. 4]. И. Кабаков, выступая на съезде, так оценивал произошедшее: «Товарищи, постановление ЦК о разделении Уральской области на три области имеет решающее значение для улучшения руководства таким сложнейшим краем, как Урал. Каждая из этих трех областей представляет по территории довольно солидное государство. В каждой из этих областей десятки отраслей промышленности. Построены крупнейшие предприятия. Руководить из одного центра стало невозможно» [XVII съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б), 1934, с. 248]. По большому счету это означало, что руководить всеми видами народного хозяйства,

довести запланированное до логического конца в каждом из них ко второй пятилетке, в том числе и проведение большой художественной выставки, без сотрудничества с товарищами из других областей, из бывшего единого центра также стало невозможно.

«Даже болезнь моя мне в этом не помогла — вы упорно отсутствовали»

В 1933 году подготовка к предстоящей выставке освещалась в газете «Уральский рабочий», информируя свердловчан о промежуточных результатах. После XVII съезда в 1934–1935 годы эта практика была сведена к минимуму. Последнее, что рассказывалось, относилось к повторению главной цели экспозиции и перечислению количества художников, отправившихся за поиском материала для произведений. Так, сообщалось, во-первых, что выставка на примере Урало-Кузбасса должна была отразить народный подъем, коренным образом изменивший лицо страны, которая «из страны нищенской, мелкораздробленного сельского хозяйства стала страной индустриальной, что из страны темной и некультурной она стала грамотной и культурной» [Морейн, Бессарабов, 1935, с. 2]. Во-вторых, с целью изображения индустриального подъема на востоке страны «150 лучших художников СССР выехали на Урал, в Сибирь и Казахстан для создания произведений» [Выставка «Урало-Кузбасс», 1933, с. 4]. Это были преимущественно московские и ленинградские творцы, которые получили громкое имя, закрепившее их народный статус как «подлинных Магнитостроев изобразительного искусства» [Художники Москвы и Урала создадут выставку «Урало-Кузбасс», 1933, с. 4]. «Работая на строительных площадках, заводах и шахтах, художники в своих полотнах отображали наиболее значительные этапы строительства этого гигантского комбината. <…> В результате поездок, в период 1933–1934 гг., свыше ста московских и ленинградских художников в важнейшие промышленные и сельскохозяйственные районы Урала, Западной Сибири и Башкирии и проведенной ими большой творческой работы непосредственно в районах строительства, на заводах и шахтах Урало-Кузбасса, были написаны произведения о второй угольно-металлургической базе» [Выставка картин Урало-Кузбасс: Каталог, 1935, с. 7–9]. Борис Иогансон и Юрий Пименов побывали

Ил. 1. Партина (Горохова) Т.А. Комсомолка. До 1935. Холст, масло. 52,5 × 44 см. Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург. Источник: www goskatalog.ru
Fig. 1. Partina (Gorokhova) T.A. Komsomolka. Until 1935. Oil on canvas. 52.5 × 44 cm. Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg. Source: www.goskatalog.ru

Ил. 2. Цветков Б.И. Городок чекистов. 1935. Холст, масло. 125,5 × 200,5 см. Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург. Источник: www.goskatalog.ru
Fig. 2. Tsvetkov B.I. Chekist Town. 1935. Oil on canvas. 125.5 × 200.5 cm. Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg. Source: www.goskatalog.ru

на Уралмашиностроe, Федор Модоров — на Магнитострое и стройке Челябинского тракторного завода, Виктор Перельман и Борис Дейкин искали сюжеты на Кузбассе. Константин Вялов, Николай Белянин, Борис Цветков изображали виды старого и нового Свердловска. В каталоге к свердловской выставке упоминается всего 107 художников, принявших участие в создании этих новых картин [Выставка картин Урало-Кузбасс: Каталог, 1935, с. 19–47].

Однако выставке не повезло и во второй раз. Первый раз, напомним, она потеряла в статусности из-за отмены показа в Москве. Затем накладка произошла из-за переноса даты ее открытия в Свердловске. Казалось бы, первое открытие должно было произойти на Урале, но сначала ее увидели в июле 1935 года уфимцы: картины были выставлены в Уфе, в Доме Красной Армии. После этого состоялся показ работ в залах ленинградской Академии художеств, созданных по заказам урало-кузбасских организаций, что особо подчеркивалось в названии выставки. В этой экспозиции участвовало 28 местных художников, экспонировалось 62 произведения, написанные по мотивам уральских и сибирских поездок. Этой же осенью выставка посетила Новосибирск,

показ был организован в Клубе работников народного хозяйства [Выставки советского изобразительного искусства, 1967, с. 93–103].

И только после этого, к 24 ноября, она прибыла в Свердловск. Но при этом не полностью. В «Уральском рабочем» сообщалось, что выставка открывается 24 ноября 1935 года в здании на Вайнера, 11. В газетной заметке уточнялось, что это случится, к сожалению, позднее, чем планировалось. Оправдание, из-за чего так вышло, звучало следующим образом: «…лишь потому, что новосибирский раздел выставки задержался в Новосибирске» [Выставка «Урало-Кузбасс», 1935, с. 4]. Но выставка так и не открылась в намеченный день. «Уральский рабочий» вновь информировал горожан в начале декабря о проведении показа картин начиная с 30 ноября. Уточнялось, что демонстрация продлится один месяц, до конца 1935 года, а «для удобства посетителей администрация выставки принимает телефонные заявки на коллективное посещение» [Урало-Кузбасс в живописи. Открытие выставки, 1935, с. 4]. Переносы и задержки на Урале, скорее всего, были связаны с тем, что областное партийное руководство в течение нескольких лет подготовки к выставке охладело к некогда поддержанному проекту. За это время территория Уральской области сократилась до Свердловской, из года в год из ЦК ВКП(б) сыпались нагоняи за неудовлетворительные показатели хлебозаготовок, появились новые политэкономические проблемы.

К тому же довольно блеклой выглядела именно свердловская часть экспозиции. В нее было отобрано всего лишь несколько десятков этюдов и картин И. Слюсарева, Т. Партиной, Г. Мелентьева и рисунки А. Кикина, хотя выставка позиционировала себя как живописная. Показать рабочим и интеллигенции Свердловска руководству было нечего. В письме к И. Кабакову художник А. Морейн сожалел о том, что первый секретарь Свердловского обкома ВКП(б) не посетил экспозицию. Он, в частности, сделал интересное замечание на этот счет, мол, никакие средства не помогли ему изменить решение, «даже болезнь моя мне в этом не помогла — вы [И.Д. Кабаков. — *А.А.*] упорно отсутствовали» [Центр документации общественных организаций Свердловской области, 1935, л. 82]. На этой фразе стоит особо остановиться, так как она проливает свет на то, какие общественные отношения в 1930-е годы были выстроены между номенклатурной верхушкой и обычными жителями области.

Историк А. Сушков подробнейшим образом описал этот процесс, отыскав данные о том, что коррупционные связи, в частности, были организованы именно по линии медицинского обслуживания. В свое время, отмечает он, руководство страны позаботилось о создании для местных партийно-государственных структур системы привилегий и преимуществ, которые обеспечивали им благоприятные материально-бытовые условия, включая отдых и заботу о здоровье. «Для этих целей в Уральской области в начале 1930-х годов были организованы хозяйственные управления при облисполкоме и горисполкомах и лечебные комиссии при обкоме и горкомах партии. Из средств, которыми располагали хозупры и лечкомиссии, так называемому партийному и хозяйственному активу выплачивались денежные пособия на отдых и лечение, было организовано их продовольственное обеспечение. Ввиду нехватки в местных властных структурах средств, поначалу не возбранялось, если для осуществления этих задач в какой-то мере привлекались дополнительные материально-финансовые ресурсы. Однако чем это в итоге может обернуться, если судить по последовавшей реакции высшего руководства, „наверху“ даже не предполагали. <…> Основной поток средств Свердловской лечкомиссии <…> был направлен на строительство, приобретение мебели и прочего имущества для дач горкомовского начальства и Чусовского дома отдыха» [Сушков, 2019, с. 47–80]. Таким образом, имея доступ к деньгам, которые пополняли общий бюджет, по сути, со стороны из ряда других источников, начальство зачастую использовало их под прикрытием иных целей для улучшения своего благосостояния — покупки дорогостоящих вещей не самой первой необходимости: одежды, часов, подарков и тому подобного.

Тем не удивительнее, что на открытие выставки в Свердловске, на которой собрали предметы роскоши, живописные картины, судя по информации газеты «Уральский рабочий», приехало городское начальство, а вот члены областного партийного и исполкомовского уровня, получив приглашения от художников, вроде того, что им мог отправить А. Морейн, намекавший своим заболеванием на негласную оплату их визита через лечебное учреждение, проигнорировали это событие. Может быть, областные власти сочли поступившую от художников общую сумму незначительной. Сейчас это уже невозможно достоверно установить. Впрочем, и это главное, помимо И. Кабакова,

экспозицию за месяц посмотрело около 5 тысяч человек, для которых она и предназначалась в первую очередь, так что отсутствие первого секретаря обкома партии лишний раз свидетельствовало о том, что его интересовало искусство только лишь как один из элементов роскоши и не более того. Впрочем, могли иметься и другие причины такого поступка. Одна из них — занятость иными делами государственной важности, в частности проведение многодневного Первого областного совещания стахановцев, которое совпало с вернисажем. На его открытие приехали московские художники Ф. Модоров и Е. Львов: в газете «Уральский рабочий» были опубликованы рисунки, сделанные этими мастерами на совещании.

Заключение

Выставка «Урало-Кузбасс» все-таки состоялась, хотя и на пути ее организации устроителям пришлось столкнуться с преодолением разных проблем. Восстановление социокультурной канвы этого события позволяет восполнить знание об истории художественной жизни одного из крупнейших промышленных регионов СССР в 1930-е годы. Данные архивов и региональной прессы вносят новые сведения о функционировании искусства и взаимоотношениях партийной номенклатуры и творческой интеллигенции в этот период.

Источники:

1 Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 4. Оп. 11. Д. 527. Л. 36–39.

2 Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 4. Оп. 14. Д. 366. Л. 82–83.

Список литературы:

3 XVII съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б), 26 января — 10 февраля 1934 г.: Стенографический отчет. М.: Партиздат, 1934. 716 с.

4 Выставка картин Урало-Кузбасс: Каталог / Московский и Ленинградский союзы советских художников; отв. ред. М.А. Червонный. Свердловск: Изд-во МОССХ, 1935. 47 с.

5 Выставка «Урало-Кузбасс» // Уральский рабочий. 1933. 15 июля. С. 2.

6 Выставка «Урало-Кузбасс» // Уральский рабочий. 1933. 8 октября. С. 4.

7 Выставка «Урало-Кузбасс» // Советское искусство. 1933. 8 сентября. С. 1.

8 Выставка «Урало-Кузбасс» // Уральский рабочий. 1935. 17 ноября. С. 4.

9 Выставки советского изобразительного искусства: Справочник. Т. 2: 1933–1940 гг. / Сост. В.Г. Азаркович, Р.Г. Бадин, А.И. Болотова и др. М.: Советский художник, 1967. 582 с.

10 *Куйбышев В.В.* В бой за Урало-Кузнецкий комбинат! Речь на собрании молодых ударников и специалистов г. Москвы 19 февраля 1931 г. // *Куйбышев В.В.* Избранные статьи и речи: 1931–1934. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1944. С. 8–13.

11 *Куйбышев В.В.* Итоги борьбы за техническую реконструкцию народного хозяйства. Доклад на объединенном пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) 8 января 1933 г. // *Куйбышев В.В.* Избранные статьи и речи: 1931–1934. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1944. С. 58–96.

12 *Морейн, Бессарабов.* Урало-Кузбасс в живописи // Уральский рабочий. 1935. 16 сентября. С. 2.

13 *Спицын Е.Ю.* Полный курс истории России для учителей, преподавателей и студентов. Кн. 3: Россия — Советский Союз, 1917–1945 гг. М.: Концептуал, 2016. 400 с.

14 *Сушков А.В.* Империя товарища Кабакова: уральская партноменклатура в 1930-е годы. Екатеринбург: Альфа Принт, 2019. 292 с.

15 Урало-Кузбасс в живописи. Открытие выставки // Уральский рабочий. 1935. 2 декабря. С. 4.

16 Урало-Кузбасс в искусстве // Уральский рабочий. 1933. 8 июня. С. 4.

17 Художественная выставка «Урало-Кузбасс» // Уральский рабочий. 1933. 3 ноября. С. 4.

18 Художники Москвы и Урала создадут выставку «Урало-Кузбасс» // Уральский рабочий. 1933. 4 июля. С. 4.

Sources:

1 *Tsentr dokumentatsii obshchestvennykh organizatsii Sverdlovskoi oblasti* [Documentation Center of Public Organizations of the Sverdlovsk Region], f. 4, inv. 11, fol. 527, ll. 36–39. (In Russian)

2 *Tsentr dokumentatsii obshchestvennykh organizatsii Sverdlovskoi oblasti* [Documentation Center of Public Organizations of the Sverdlovsk Region], f. 4, inv. 14, fol. 366, ll. 82–83. (In Russian)

References:

3 *XVII s'ezd Vsesoyuznoi Kommunisticheskoi partii (b), 26 yanvarya — 10 fevralya 1934 g.: Stenograficheskii otchet* [XVII Congress of the All-Union Communist Party (b), January 26 — February 10, 1934: Verbatim Report]. Moscow, Partizdat Publ., 1934. 716 p. (In Russian)

4 *Vystavka kartin Uralo-Kuzbass: Katalog* [Exhibition of Paintings Ural-Kuzbass: Catalog], Moscow and Leningrad Unions of Soviet Artists, ed. M.A. Chervonny. Sverdlovsk, Izd-vo MOSSKH Publ., 1935. 47 p. (In Russian)

5 Vystavka "Uralo-Kuzbass" [Ural-Kuzbass Exhibition]. *Ural'skii rabochii*, 1933, July 15, p. 2. (In Russian)

6 Vystavka "Uralo-Kuzbass" [Ural-Kuzbass Exhibition]. *Ural'skii rabochii*, 1933, October 08, p. 4. (In Russian)

7 Vystavka "Uralo-Kuzbass" [Ural-Kuzbass Exhibition]. *Sovetskoe iskusstvo*, 1933, September 08, p. 1. (In Russian)

8 Vystavka "Uralo-Kuzbass" [Ural-Kuzbass Exhibition]. *Ural'skii rabochii*, 1935, November 17, p. 4. (In Russian)

9 Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva: Spravochnik [Exhibitions of Soviet Fine Art: Handbook]. Vol. 2: 1933–1940, comp. V.G. Azarkovich, R.G. Badin, A.I. Bolotova et al. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1967. 582 p. (In Russian)

10 Kuibyshev V.V. V boi za Uralo-Kuznetskii kombinat! Rech' na sobranii molodykh udarnikov i spetsialistov g. Moskvy 19 fevralya 1931 g. [Into the Battle for the Ural-Kuznetsk Industrial Complex! Speech at a Meeting of Young Drummers and Specialists in Moscow on February 19, 1931]. Kuibyshev V.V. *Izbrannye stat'i i rechi: 1931–1934* [Selected Articles and Speeches: 1931–1934]. Moscow, Gos. izd-vo polit. lit-ry Publ., 1944, pp. 8–13. (In Russian)

11 Kuibyshev V.V. Itogi bor'by za tekhnicheskuyu rekonstruktsiyu narodnogo khozyaistva. Doklad na ob'edinennom plenume TSK i TSKK VKP(b) 8 yanvarya 1933 g. [The Results of the Struggle for the Technical Reconstruction of the National Economy. Report at the Joint Plenum of the Central Committee and the Central Committee of the All-Union Communist Party (b) on January 08, 1933]. Kuibyshev V.V. *Izbrannye stat'i i rechi: 1931–1934* [Selected Articles and Speeches: 1931–1934]. Moscow, Gos. izd-vo polit. lit-ry Publ., 1944, pp. 58–96. (In Russian)

12 Morein, Bessarabov. Uralo-Kuzbass v zhivopisi [Ural-Kuzbass in Painting]. *Ural'skii rabochii*, 1935, September 16, p. 2. (In Russian)

13 Spitsyn E. Yu. *Polnyi kurs istorii Rossii dlya uchitelei, prepodavatelei i studentov* [A Complete Course of History of Russia for Teachers, Lecturers and Students]. Book 3: Rossiya — Sovetskii Soyuz, 1917–1945 gg. [Russia — the Soviet Union, 1917–1945]. Moscow, Kontseptual Publ., 2016. 400 p. (In Russian)

14 Sushkov A.V. *Imperiya tovarishcha Kabakova: ural'skaya partnomenklatura v 1930-e gody* [The Empire of Comrade Kabakov: The Ural Party Nomenclature in the 1930s]. Yekaterinburg, Alpha Print Publ., 2019. 292 p. (In Russian)

15 Uralo-Kuzbass v zhivopisi. Otkrytie vystavki [Ural-Kuzbass in Painting. Opening of the Exhibition]. *Ural'skii rabochii,* 1935, December 02, p. 4. (In Russian)

16 Uralo-Kuzbass v iskusstve [Ural-Kuzbass in Art]. *Ural'skii rabochii,* 1933, June 08, p. 4. (In Russian)

17 Khudozhestvennaya vystavka "Uralo-Kuzbass" [Ural-Kuzbass Art Exhibition]. *Ural'skii rabochii*, 1933, November 03, p. 4. (In Russian)

18 Khudozhniki Moskvy i Urala sozdadut vystavku "Uralo-Kuzbass" [Artists of Moscow and the Urals Will Create an Exhibition "Ural-Kuzbass"]. *Ural'skii rabochii*, 1933, July 04, p. 4. (In Russian)

УДК 791.4
ББК 71; 76; 85.373(2)

Сальникова Екатерина Викторовна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru
Ключевые слова: советский кинематограф, журналистика, кинокритика, идеология, рекламирование, прокат, общественность, массовая культура, интеллигенция, популярность, заграница

Автор статьи выражает признательность сотрудникам читального зала библиотеки Союза театральных деятелей РФ, способствовавших работе с данным материалом, а также доктору филологических наук Л.И. Сараскиной, доктору философских наук И.Е. Кондакову, доктору искусствоведения В.И. Фомину, кандидату искусствоведения Н.А. Изволову за ряд полезных замечаний в процессе обсуждения текста статьи.

Сальникова Екатерина Викторовна

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-218-259

Для цит.: Сальникова Е.В. *Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли* // Художественная культура. 2024. № 3. С. 218–259. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-218-259.

For cit.: Salnikova E.V. The Discussion of the Work of *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) Magazine in 1958. The Sentiment of Cinema Professionals. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 218–259. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-218-259. (In Russian)

Salnikova Ekaterina V.
D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru
Keywords: Soviet cinema, journalism, film criticism, ideology, advertising, film distribution, public, mass culture, intelligentsia, popularity, abroad

The author expresses gratitude to the staff of the library reading room at the Theatre Union of the Russian Federation for their assistance, to Doctor of Philology L.I. Saraskina, Doctor of Philosophy I.E. Kondakov, Doctor of Art History V.I. Fomin, and Candidate of Art History N.A. Izvolov for useful comments during the discussion of the article.

Salnikova Ekaterina V.

The Discussion of the Work of *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) Magazine in 1958. The Sentiment of Cinema Professionals

Аннотация. Статья основана на тексте стенограммы обсуждения работы популярного иллюстрированного журнала «Советский экран» и материалах номеров этого издания за 1957–1958 годы. Данный массив текстов и иллюстративных материалов ранее не подвергался изучению и анализу в гуманитарной науке, что обусловливает содержательную новизну исследования. Актуальность темы связана с необходимостью осмысления советского опыта существования периодических изданий, посвященных кинематографу и связанных с широким кругом авторов — журналистов, кинокритиков, историков и теоретиков киноискусства. Цель статьи — выявление настроений участников заседания по отношению к идеологическому дискурсу и собственному профессиональному кругу. Автор статьи сопоставляет данные дискуссии с конкретикой статей и фоторепортажей на страницах «Советского экрана». Прослеживает развитие поведенческих паттернов и риторических формул в ходе заседания. А также помещает проблематику обсуждения в контекст развития критики, киноведения, отношения к киноискусству в его высокой авторской ипостаси и в развлекательных «легких» форматах. Это позволяет проанализировать тенденции самопозиционирования профессионалов киноотрасли, кинокритиков и киноведов, увидеть сложность их взаимоотношений с идеологическим аппаратом. Автор отмечает сочетание оттепельных тенденций в речах ораторов, их апелляции к концепту дружбы, стремление отстаивать интересы профессионалов кино, интересы и ценности широких кругов интеллигенции. Символические смыслы связаны с отступлениями от официальной тематики собрания. В выступлениях регулярно звучат воспоминания о 1920-х годах, обращения к теме заграницы и зарубежной жизни кинематографа. Очевидна заинтересованность в превращении журнала в площадку профессионального киноведения. Делаются выводы о подспудном нежелании обсуждать кино и журнальное дело с позиций идеологии, о стремлении интеллигенции к усилению своего культурного влияния и об отрицании кинематографистами необходимости удовлетворения массовых вкусов посредством легких развлекательных журнальных материалов.

Abstract. The article is based on the transcript of the discussion on the work of the popular illustrated magazine *Sovetsky Ekran (The Soviet Screen)* and the materials of the issues of 1957 and 1958. This array of texts and illustrative materials has not been previously studied and analysed in the humanities, which determines the substantial novelty of the research. The relevance of this topic is due to the need to comprehend the Soviet experience of periodicals on cinema associated with a wide range of authors — journalists, film critics, historians, and film theorists. The purpose of the article is to identify the sentiment of the meeting participants on the ideological discourse and their professional circle. The author compares the discussions with the specifics of articles and photo reports on the pages of *Sovetsky Ekran*, traces the development of behavioural patterns and rhetorical formulas during the meeting, and puts the issues under discussion in the context of the development of criticism, film studies, attitudes to cinematography as the 'auteur' film aesthetics and the entertaining, 'light' formats. This allows us to analyse the trends of self-positioning of film industry professionals, film critics, and film historians and to see the complexity of their relationship with the ideological system. The author notes the combination of Thaw tendencies with the speakers, their appeal to the concept of friendship, the desire to defend the interests of film professionals and the interests and values of wide circles of intelligentsia. Symbolism is associated with digressions from the official agenda of the meeting. The speeches regularly feature memories of the 1920s and the references to the topic of foreign countries and foreign cinema life. There is an obvious interest in turning the magazine into a platform for professional film studies. Conclusions are drawn about the underlying reluctance to discuss cinema and magazine business from the standpoint of ideology, about the desire of the intelligentsia to strengthen their cultural influence, and about the cinematographers' rejection of the need to satisfy mass tastes through light, entertaining magazine materials.

Введение. Стенограмма как политематический документ эпохи

Данная статья выступает продолжением нашего материала, посвященного обсуждению в недавно учрежденном Союзе работников кинематографии СССР работы «Советского экрана» [Сальникова, 2024]. Источником является хранящийся в РГАЛИ документ, озаглавленный как «Стенограмма заседания секции теории и критики по обсуждению журнала „Советский экран“. Союз работников кинематографии СССР. Секция теории и критики. Стенограмма встречи киноработников и читателей с редакцией журнала „Советский экран“» [Стенограмма, 1958].

То собрание вела Л.П. Погожева, главный редактор журнала «Искусство кино». Среди выступавших — новый тогда ответственный редактор «Советского экрана» Е.М. Смирнова, киноведы И.Л. Долинский, В.С. Колодяжная, С.С. Гинзбург, Р.Н. Юренев, Г. Чахирьян, кинокритик Н.Н. Кладо, режиссеры-документалисты Р.Г. Григорьев, И.П. Копалин, режиссер игрового кино Г.Л. Рошаль [Летопись, 2010, с. 427].

Исполнитель стенограммы заседания именовал одних участников собрания полностью — два инициала и фамилия. Этого удостаивались не все. По нашим представлениям, в их число попали те, чьи имена и отчества были стенографисту (стенографистке) хорошо известны — те, кто пребывал на кинематографическом олимпе или был знаком автору стенограммы (Смирнова, Долинский, Рошаль, Юренев). Ряд выступавших именовался только по фамилии — Гинзбург, Кладо, Чахирьян, Фрумкин, Стругацкий[1]. Они считались вполне своими людьми, но к ним относились без форсированного пиетета. Наконец, были и те, перед фамилией которых ставилось официальное обращение «тов.» (сокращенное «товарищ»): тов. Григорьев, тов. Голубкова. Они, на наш взгляд, воплощали наиболее далекий от секретаря секции тип участника заседания, то есть максимально официальную (Григорьев) или минимально известную личность (Голубкова). Иными словами, подача участников заседания в стенограмме показывает отсутствие единообразия, равенства их позиций как в профессиональной, так и в идеологической сфере, а также различия в отношении к ним автора стенограммы (анонимного для нас).

Представители всех трех условно обозначенных «категорий» различались своими речами не всегда радикально. В ряде случаев — не столько степенью идеологической выверенности суждений, сколько прямыми или косвенными признаками собственной укорененности в кинематографической сфере либо отдаленности от нее. Максимально далекий и наивный взгляд на журнал и кино воплощала тов. Голубкова, о чем мы писали в первой статье [Сальникова, 2024, с. 226–227]. А максимально укорененный в профессии и свободный от примата идеологизаторства — Долинский, Кладо, Рошаль, Юренев, о которых далее здесь.

Новизна данной статьи связана с тем, что стенограмма обсуждения, датированная 31 октября 1958 года, ранее не подвергалась опубликованию и анализу. Она интересует нас как политематический документ, отображающий настроения и нравы профессиональной кинематографической среды оттепельных лет. Предмет нашего исследования — индивидуальные паттерны поведения и самовыражения представителей киноотрасли конца 1950-х годов.

В речах заметно желание не только высказать идеологически правильные суждения, но и свое личное мнение, и просто поговорить, что-нибудь покритиковать, сделать какие-либо предложения. В тональности общения угадывается атмосфера публичных собраний интеллигенции следующего десятилетия, о которой потом напишет в своей книге Л.М. Погожева: «Если бы понадобилось назвать самое популярное слово, бытовавшее в среде кинематографистов в 60-х годах, я бы сказала: „Симпозиум“. Симпозиумы… Сколько их прошло за истекшие годы. Поистине это было время не только мемуаров, но и устных выступлений. Мы с упоением заседали на многочисленных конференциях, пленумах, съездах, симпозиумах, коллоквиумах, вольных трибунах, „круглых столах“, семинарах. Заседали в праздничные дни московских международных кинофестивалей и в будние дни. Спорили, беседовали, убеждали друг друга с поразительной горячностью. Говорили, говорили, говорили… Появились уже „присяжные“ ораторы. Аудитория ждала: вот этот скажет!» [Погожева, 1978, с. 28].

Наши задачи — разобраться в самопозиционировании работников «Советского экрана», его авторов и читателей, являющихся професси-

(1) Личности двух последних, Фрумкина и Стругацкого, идентифицировать не удается.

оналами киноотрасли, увидеть, как происходил поиск компромиссов между ожидаемым со стороны идеологов культуры и собственными профессиональными интересами, как работала инерция общепринятой риторики и как возникали отступления от нее, отметить поведенческие вольности. Архивный документ интересует как образец повседневной, достаточно мирной и рутинной публичной коммуникации конца 50-х, в процессе которой многие ораторы ведут себя сравнительно свободно, чувствуют возможность «маневра». Так что их речи носят оттенки не вполне запрограммированных официозом, но спонтанно выражаемых смысловых акцентов. Целью статьи является выявление сути этих акцентов и их значимости в контексте общих тенденций развития кинематографа, киноведения и кинокритики в последующие советские десятилетия. Также, как отмечалось и в первой статье, мы считаем важным зафиксировать отступления от заявленной темы собрания, проанализировать их лейтмотивы, которые, на наш взгляд, проливают свет на содержание перманентной рефлексии творческих людей того времени.

В предыдущей статье мы показали, как рекламная составляющая журнала была осуждена и отвергнута кинематографической общественностью, авторами и редакторами журнала. То же самое произошло во многом с материалами об актерах, ориентированными на вкусы массового читателя и зрителя. В первой части данной статьи мы рассматриваем, что же в действительности не устраивало в этих материалах. Следующие части посвящены анализу лейтмотивов риторики, паттернов общения и непредусмотренной тематики в речах выступавших.

Быть знаменитым некрасиво?

На обсуждении содержания журнала 1957–1958 годов критика, говоря сегодняшним языком, медийной светской попсы звучала сильно — несоразмерно присутствию намеков на нее и легких оттенков игры в светскую хронику в самом журнале. Однако надо учитывать, что на общем фоне правоверных идеологических материалов эти оттенки наверняка резали глаз. Тем более что главная установка редакционной статьи, открывавшей первый номер 1958 года, опиралась на речь Н.С. Хрущева, в которой говорилось о том, что «освещение жизни с позиций коммунистической партийности» является подлинной потребностью души советского художника [цит. по: К новым успехам, 1958, с. 1]. Редакционная статья призывала руководствоваться высокими идеологическими задачами:

> Крупнейшим событием в идейной жизни художественной интеллигенции явилось опубликование партийного документа «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», в котором обобщен ряд выступлений Н.С. Хрущева по вопросам литературы и искусства.
>
> Только на основе социалистического реализма, руководствуясь принципами партийности, советские кинематографисты могут создать кинофильмы, достойные нашего великого времени.
>
> Равнодушный обыватель, ремесленник, хватающийся за частные явления жизни, не может справиться с этой задачей. Некоторые из таких «художников» пытались оправдать свои пошлые, серые произведения тем, что-де у авторов не достаточна свобода творчества… [К новым успехам, 1958, с. 1].

Материалов, отвечающих «великому времени», в каждом номере журнала содержалось изрядное количество. Однако весь журнал в жанре эпического идеологизаторства редакция все-таки не делала, стараясь по возможности читателя развлекать, информировать, смешить, умилять. Были и репортажи со съемок, и фельетоны, и забавные рассказы, и полосы юмора (отдельно — зарубежного юмора).

Именно молодые актрисы и, гораздо реже и скромнее, молодые актеры подавались в журнальных материалах не без любования их славой и стилем артистической повседневной жизни. В этом направлении далеко зашел материал о Людмиле Шагаловой. По верхней горизонтали разворота размещались кадры из вполне советских по духу фильмов — «Семиклассники», «Молодая гвардия», «Верные друзья», «Они спустились с гор», по нижней горизонтали — «Рядом с нами», «Цель его жизни». Эти кадры образовывали как бы рамку для текста статьи. А вертикаль правой части разворота, бросающуюся в глаза, «укрепляли» совсем другие по жанру и стилистике фотоматериалы. Наверху фигурировал снимок актрисы на ослике: Шагалова кокетливо позирует на фоне гор. Фото сопровождалось подписью: «Этот шуточный снимок, сделанный в пригороде Тираны, каждый раз вызывает теплые воспоминания о поездке в Албанию» [Паламарчук, 1957, с. 11]. Тем самым демонстрировались возможности выезда

Ил. 1. Фрагменты фотокомпозиции материала о Людмиле Шагаловой. Советский экран. 1957. № 23. С. 11
Fig. 1. Fragments of the photo composition of the material about Lyudmila Shagalova. *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*), 1957, no. 23, p. 11

зарубеж и наслаждения новыми впечатлениями. Другой снимок представлял актрису в комнате с застекленными шкафами, диваном и креслом. Шагалова стоит с портативной кинокамерой в руках, а муж сидит в кресле с какой-то книгой. «Людмила Шагалова — страстный кинолюбитель. Как видим, „жертвой“ этого увлечения нередко становится ее муж — кинооператор В. Шумский. Так в минуты отдыха супруги меняются профессиями» [Паламарчук, 1957, с. 11]. Подпись была сделана вновь с игровым оттенком и являла взорам советских читателей красивый престижный быт с таким его элементом (камера), который подавляющему большинству оставался не доступен ни в 1957-м, ни в 1987-м.

Людей с советским самоощущением и стандартными возможностями могли коробить и ослик, и личная кинокамера, и нижний снимок на кухне: Шагалова стоит у плиты, с ложкой и банкой перед кастрюлями, за спиной у нее холодильник типа «Днепр». «Съемочный день закончен. Можно заняться хозяйством. Но как быть, если муж любит одни блюда, а сын — другие? Вот тут, пожалуй, и призадумаешься. Придется, по всей вероятности, каждому сварить то, что он желает» [Паламарчук, 1957, с. 11]. Ничего особенного нет в фотографии, никаких особенных красот быта не отражено, обычная плита и утварь. Но одно то, что этот быт можно обыгрывать и превращать

Ил. 2. Людмила Шагалова в роли Людмилы Иркутовой. Кадр из фильма «Дело № 306». Советский экран. 1957. № 23. С. 10
Fig. 2. Lyudmila Shagalova as Lyudmila Irkutova. A shot from the movie *Case No. 306. Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*), 1957, no. 23, p. 10

в предмет публичной демонстрации… Одно то, что сама актриса быт не превозмогает, а с легкостью готовит разные блюда, учитывая индивидуальные вкусы членов семьи[(2)]… Во всем этом была явная избыточность кокетства и мечтаний об идеально прекрасной жизни, в которой нет ничего тяжелого, некрасивого, неприятного, скучного. Зависть могли рождать не материальные параметры кухни, а моделируемый показ отношения к домашней «готовке» не как к типично женской ежедневной каторге, а как к продолжению интересной жизни в профессии. Такие материалы транслировали несоветский концепт

(2) По свидетельству доктора филологических наук Л.И. Сараскиной, в конце 50-х в регионах журнал «Советский экран» был в огромном дефиците, на него невозможно было подписаться в частном порядке или купить в киоске. Доступ к этому журналу имели, к примеру, главные врачи больниц и их жены, подруги которых могли брать отдельные номера для прочтения. Для провинциальных читательниц «Советского экрана» Людмила Шагалова была настоящим кумиром. Женщины, умевшие шить, пытались повторять покрои платьев, в которых актриса представала на страницах прессы. Вообще фотографии в «Советском экране» выполняли нередко функцию картинок из журнала мод, на стиль одежды актеров внутренне ориентировались советские рядовые граждане.

удовольствия, психофизической неутомимости и некоторого самолюбования творческих людей.

Кадр из фильма «Дело № 306» (1956), запечатлевший героиню Людмилу Иркутову (Людмила Шагалова) в темных очках, выглядывающей из окна автомобиля, хотя и расположен в нижнем левом углу разворота, и сегодня приковывает к себе внимание своей «вестернизированностью». Красивая блондинка с современной прической кажется вдвойне загадочной и недоступной благодаря темным очкам, а полуоткрытый в улыбке рот придает героине легкий эротический оттенок. На этом снимке Шагалова вообще выглядит как зарубежная звезда, а отнюдь не советская женщина, преданно служащая социалистическому киноискусству.

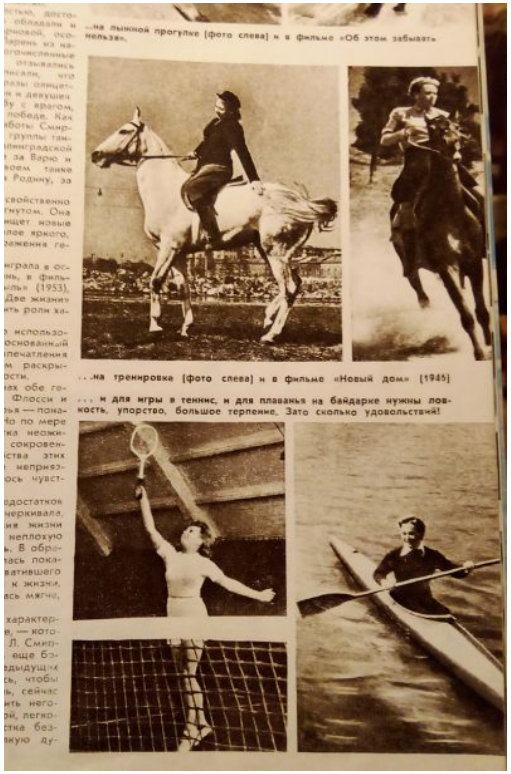
А где же героизм и подвиги любого рода, где же тяжелый труд артистической профессии, где — самое главное — скромность творческого человека? Думается, раздражало именно отсутствие всего этого.

Впрочем, другие материалы были менее вопиюще легкомысленны. Но и в них авторы позволяли себе визуализировать или повествовать о слишком многих «элементах сладкой жизни». Так, статья о Руфине Нифонтовой сообщала:

> Раньше Руфину часто видели на зеркальном поле катка, на заснеженных дорожках Измайловского парка. Она любит коньки, лыжи…
>
> Но в последний год репетиции «Сверстников» в Театре-студии киноактера и только что завершившиеся съемки кинокартины «Полюшко-поле», где артистка исполняла одну из главных ролей, оставляли мало времени для спорта и развлечений… По вечерам, вернувшись домой, она садится за книги. Сейчас на столе Руфины — тома Собрания сочинений Алексея Толстого» [Орлов, 1957, с. 6–7].

А начиналась статья с информационного повода — награждения Нифонтовой премией «За лучшее исполнение женской роли» на IX Международном фестивале в Карловых Варах (1956). Ролью была Настя в «Вольнице» (1955) Г. Рошаля, то есть в идеологически «мейнстримном» советском фильме. Получалось, что рассказ об увлечениях актрисы, ее образе жизни и перманентном самообразовании является своего рода «наградой за награду», за высокий уровень исполнения нужной, идеологически актуальной роли в идеологически востребованном искусстве.

Ил. 3. Актриса Людмила Касаткина. Фото С. Мишина. Советский экран. 1957. № 7. С. 17
Fig. 3. Actress Lyudmila Kasatkina. Photo by S. Mishin. *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*), 1957, no. 7, p. 17



Ил. 4. Фрагмент материала о Лидии Смирновой. Фото С. Мишина. (Подпись: «...и для игры в теннис, и для плаванья на байдарке нужны ловкость, упорство, большое терпение. Зато сколько удовольствий!»). Советский экран. 1957. № 11. С. 13
Fig. 4. Fragment of the material about Lydia Smirnova. Photo by S. Mishin. (Caption: “both playing tennis and kayaking require dexterity, perseverance, and great patience. But how many pleasures!”). *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*), 1957, no. 11, p. 13

В той же рубрике еще более эффектно выглядела Ирина Скобцева. Структура статьи подавала молодую актрису в русле завуалированного архетипа «золушки» в его артистическом варианте. Начиналось все сразу с «бала»: «На одном из вечеров Московского Дома кино режиссер Сергей Юткевич обратил внимание на стройную белокурую девушку с большими мечтательными голубыми глазами...» [Миронов, 1957, с. 14]. Несколько раз говорилось о прекрасных данных «незнакомки». Четыре абзаца посвящались вещам и книгам в комнате актрисы. «Ирина Скобцева много трудится на студии, в библиотеке, дома. Кроме того, ее часто можно видеть скачущей на коне в манеже, а иногда и на водной дорожке бассейна, на катке. Не лавры чемпиона привлекают артистку, к спорту она относится не как к развлечению. Она хорошо знает, что занятие спортом вырабатывает то, что совершенно необходимо для хорошей актрисы, — красоту и свободу движений, чувство ритма, точность жестов» [Миронов, 1957, с. 15]. До читателя доводилась идея самообразования и самосовершенствования как основы артистического творчества. Заодно складывался образ идеального стиля жизни — постоянная интересная «жизнь в искусстве», работа над собой, узнавание новых произведений, наконец, спорт.

В аналогичном материале о Людмиле Касаткиной говорилось о ее серьезных занятиях вокалом, а среди фотографий присутствовало фото актрисы в сари, индийских браслетах, с узнаваемым индийским жестом сложенных рук [Навроцкая, Смолянская, 1957, № 7, с. 17]. Откровенно постановочное фото приоткрывало читателям «элементы сладкой жизни» артистов, разъезжающих по зарубежным странам и получающих новые неординарные впечатления и необычные вещи (покупались они или являлись подарками, не суть важно; вещи были в дефиците, и любые возможности обладания ими расценивались многими, вопреки официальной системе ценностей, как весьма существенное благо). Советские культурные институции, организующие доступ к красивой интересной жизни, попадали на роль имперсональной «доброй феи», открывающей путь в большой мир. Такие материалы разрушали иллюзию тотального равенства возможностей советских людей, создавали сопоставительное пространство, будоражащее, нервирующее, рождающее мечтания, связанные с личным успехом и медийным вниманием, а не с тихим служением государству и самоотверженным вкладом в коллективное созидание.

коридоре, не решаясь войти. Здесь на них и обратил внимание один из режиссеров театра. Он прослушал ребят и остался доволен. Особенно ему понравился худенький вихрастый мальчик, читавший с большой непосредственностью и увлечением. Узнав о том, что у Лени Харитонова еще нет аттестата зрелости, режиссер пригласил его прийти в студию на следующий год.

Окрыленный вышел Харитонов из студии. Все складывалось на редкость удачно. Друзья и окружающие давно пророчили ему карьеру актера, сегодня режиссер-специалист подтвердил, что у Лени есть несомненные способности. Казалось, теперь его жизненный путь определен...

Но когда школа была окончена и вопрос «кем быть?» пришлось решать немедленно, Харитонов вдруг заколебался. Родители разделяли сомнения Лени: действительно ли искусство — его призвание или только увлечение юности, которое скоро пройдет?

После долгих совещаний на «семейном совете» Леня подал документы на юридический факультет Ленинградского университета.

Полетели дни, недели, месяцы напряженной учебы — лекции, зачеты, экзамены. Но по-прежнему манила его театральная рампа, по-прежнему настольными книгами были книги по искусству.

Харитонов активно участвует в художественной самодеятельности университета, на шефских концертах и олимпиадах читает М. Шолохова, М. Горького, играет Бобчинского в спектакле «Ревизор», готовит роль Хлестакова.

Родители внимательно следили за театральными успехами сына, но никак не могли поверить в его артистический талант.

После окончания первого курса, когда в Ленинград приехала Школа-студия МХАТ, он потихоньку от родных начал сдавать экзамены. В числе немногих Леня был допущен к решающему туру в Москве. Оставалось ждать вызова из студии. И вот однажды утром доставили телеграмму, но текст ее напоминал скорее отказ. Леня в отчаянии решил не ехать. Неизвестно, как сложилась бы его судьба, если бы не помощь и поддержка друзей — студентов университета.

Они больше, чем он сам, верили в его талант. Как-то вечером товарищи принесли запечатанный конверт: «Здесь билет в Москву и деньги на первое время. Ты обязательно должен учиться в студии!».

Фото С.

Ил. 5. Актер Леонид Харитонов. Фото С. Мишина. Советский экран. 1957. № 6. С. 17
Fig. 5. Actor Leonid Kharitonov. Photo by S. Mishin. *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*), 1957, no. 6, p. 17

Статья о Леониде Харитонове заходила далее всего в отрицании культа скромности советского человека. Артист был запечатлен у телефона, а подпись выражала браваду: «Это арбатский телефонный узел? Товарищи, дорогие, поменяйте мне номер телефона. Как ни приятно чувствовать, что ты популярен, но ведь работать-то нужно!..» [Навроцкая, 1957, № 6, с. 17]. Подпись под другой фотографией цитировала «объяснение в любви» китайской девушки советскому артисту: «„Своей игрой вы пробуждаете очень хорошие чувства — чистой любви, глубокие мысли о хорошем и плохом“, — пишет из Пекина китайская студентка Ма Лан. Это одно письмо из обширной корреспонденции Л. Харитонова» [Навроцкая, 1957, № 6, с. 16].

В материале о Николае Рыбникове подпись под снимком актера, читающего письмо, содержала признание, снова шедшее вразрез с идеологическими задачами: «— Чего греха таить, кому не приятно читать хорошие письма!» [Кагарлицкий, 1957, с. 15]. Подпись под фотографиями к статье о Лидии Смирновой также подчеркивала приятную сторону профессии: «...и для игры в теннис, и для плаванья на байдарке нужны ловкость, упорство, большое терпение. Зато сколько удовольствий!» [Навроцкая, Смолянская, 1957, № 11, с. 13].

Одним словом, журнал слишком откровенно демонстрировал, что быть востребованным актером и поддерживать необходимую форму — это и красиво, и приятно. При этом кухня актерской профессии, связанная с муками творчества и сотворчества, с возможным эмоциональным и физическим дискомфортом, усталостью, даже опасностями в ходе съемочного процесса, оставалась за пределами обсуждения.

Материалы в других журналах о «звездах» советского хозяйства, то есть о передовиках производства, подразумевали более ясный контекст — внимание к трудовому подвигу, к тому, кто занят тяжелой работой приумножения материального, исчисляемого в физических параметрах, благосостояния советской родины. Журнальный интерес являлся как бы наградой за тяжелый изнурительный труд[3]. В случае

(3) Впрочем, этот интерес и кинематографом подавался как избыточный, искажающий суть коллективного труда, что, в частности, отражено в фильме «Большая семья» (1954) Иосифа Хейфица по роману В. Кочетова «Журбины». Алексей Журбин (Алексей Баталов) высмеивается старшими членами рабочей династии как человек, идущий на поводу у журналистов, придающий явный глянец своему повседневному быту ради серии фоторепортажей и замалчивающий участие в трудовых достижениях товарищей из родного рабочего коллектива.

актерского труда получалось, что профессия являет сплошь интересный процесс, да еще за его результаты актер получает дополнительную награду в виде славы, зрительской любви, эффектного представления на журнальных страницах, непременно с композицией фотографий. Читатель оказывался «по эту сторону удовольствия» и даже переживал удвоение этого удовольствия, что входило в противоречие с идеологической установкой на забвение личных интересов, самоотверженность ради больших и трудных общих дел.

Концепт любования звездностью актеров был необычен в советской журналистике. Но по тону статей ощутимо, что он возникал отнюдь не из-под палки, не в силу требований Главкинопроката, а благодаря увлеченности и удовольствию самих пишущих, радовавшихся возможности поработать в особом жанре, отдохнуть от идеологической мобилизованности. Материалы о популярных актерах сопровождались эффектными фоторепортажами, представляющими коллажи на темы «сверхвозможностей» и «красивой жизни». Протащить подобные материалы без согласия редакции, без реальной поддержки ключевых работников журнала было бы просто невозможно.

Идеи коллективизма и равенства сами собой отменялись в подобных материалах, в фокусе оказывалась отдельная незаурядная индивидуальность. Вместе с тем этот концепт звездности был изначально адресован сугубо массовому зрителю, мыслящему себя полностью вне кинематографической сферы и смотревшему на жизнь актеров как на далекую любопытную сказку. Такой зритель не стал бы соотносить свои жизненные реалии с параметрами актерской жизни, не завидовал бы всерьез и не подвергал сомнению правомерность удвоенной символической награды актеру.

Стенограмма обсуждения работы «Советского экрана» показывает, что столичным профессионалам кино и киноведения не хотелось иметь ничего общего с рекламным представлением артистов и артисток в журнале как с наиболее явственным проявлением обывательских вкусов. Неприязнь звучала и в речи И.Л. Долинского. Ему вторили

выступления документалиста, бывшего «кинока» Ильи Копалина[4] (с более советскими интонациями) и Стругацкого:

> Вот пишут о молодой актрисе, только начинающей. Хорошо, что пишут о ней, так как зритель хочет о ней знать. Но пишут в таком тоне, что стыдно самой актрисе; дают такие фотографии, что неудобно смотреть, причем пишут в таком же тоне, как скажем, о Черкасове, с таким же ореолом.
>
> Значит, реклама была и здесь, и в отношении актеров, и в отношении режиссеров [Стенограмма, 1958, л. 14].
>
> Нельзя терпеть мещанское литературное сюсюканье, которое мы наблюдаем во всех биографиях актеров и, особенно, актрис. …Актрисы ухаживают за детьми в свободное время, что они сами себе готовят [Стенограмма, 1958, л. 53].
>
> Нетактична фотография Конюховой, когда она в таком экстравагантном виде распластана на полу среди груды писем. Или Харитонов, стоящий у телефона, звонящий на телефонный узел с просьбой изменить номер телефона, так как у него слишком много поклонниц. Может быть, это действительно так и есть, но стоит ли это подчеркивать в наших хороших любимых артистах? [Стенограмма, 1958, л. 51–52].

Как видно из реплик на обсуждении «Советского экрана», материалы об актерах рождали недобрые чувства — обвинения редакции в избытке внимания, завышении оценок творчества, наконец, в мещанском досужем любопытстве к слишком ничтожным и банальным вещам.

Тем не менее в активности обсуждения вышеназванных материалов об актерах ощущается не столько яростное неприятие журнального «мещанства». Критиковать эти материалы явно было приятнее, нежели заниматься обсуждением идеологической правоверности журнала. Если признание недостатка идеологической весомости материалов поставило бы и редакцию, и авторов в невыгодную позицию по отношению к идеологической машине управления культурой, то акцент на теме легковесной популярности актерских портретов перенаправлял внимание с того, что необходимо идеологии, на то, что нежелательно и не котируется у профессионалов/интеллигенции, но, впрочем, все-таки не преступно по меркам идеологов. Такое переключение ставило собравшихся в весьма выгодное положение.

(4) Илья Петрович Копалин (1900–1976) — документалист, ученик Дзиги Вертова, входил в группу «киноков», сценарист, в период Великой Отечественной войны был начальником фронтовой киногруппы. Народный артист СССР (1968), лауреат шести Сталинских премий. В 1957 году стал руководителем мастерской режиссуры документального кино.

Участники дискуссии акцентировали свое культурное превосходство и принадлежность к профессиональному цеху. Важным оказывалось подчеркнуть позицию посвященных, пребывающих внутри киноотрасли, а не в положении восторженных поклонников, коллекционирующих фотографии артистов и наблюдающих за любимыми исполнителями с большой дистанции или названивающих им по телефону. Неслучайно в первом же номере «Советского экрана» за 1957 год публиковался фельетон, высмеивающий чрезмерности «фанатства» [Ардов, 1957, с. 18–19]. Позиции массового реципиента — восторженного и увлеченного зрителя/зрительницы — раздражали и вызывали презрение. У выступавших происходило негласное размежевание с авторами журнала, готовыми обыгрывать эти массовые позиции и откликаться на массовое любопытство к особенностям актерской жизни. Чувствуется и оттенок ревности к актерскому успеху, характерный для представителей «незримых», «закадровых» специальностей, режиссеров серьезного кино, создателей текстов сценариев или пишущих серьезные научные труды.

Поведенческие паттерны: друг мой Вайсфельд и друг кинематограф

Речи собравшихся различались по тональности и строению. Назначенной на должность ответственного редактора «Советского экрана» Е.М. Смирновой[5], при явной ее напряженности и готовности произносить нужные слова, все же не хотелось быть просто функциональной фигурой. Председатель секции Л.П. Погожева[6] сказала, что Смирновой предоставляется краткое вступительное слово. Но речь Смирновой заняла в стенограмме около шести страниц и никак не была похожа на краткую и вступительную.

(5) Елизавета Михайловна Смирнова (1908–1999) — киновед, кинокритик, сценарист, с 1958 по 1961 год главный редактор «Советского экрана».

(6) Людмила Павловна Погожева (1913–1989) — кандидат филологических наук, киновед, кинокритик, главный редактор журнала «Искусство кино» (1956–1969).

Если Смирнова, Григорьев, Гинзбург высказывались наиболее строго «по делу», то некоторые другие ощущали себя менее обязанными отвечать требуемой тематике и позволяли реплики и даже диалоги «о своем», прямого отношения к работе тогдашнего «Советского экрана» не имеющие.

Критик Николай Кладо, фельетон которого уже проанонсировала в своей речи Е.М. Смирнова, перед тем как говорить о специфике правильного рекламирования, делал вступление (или отступление) в свободной игровой манере, явно стремясь усилить неформальную атмосферу всего собрания:

> Если посмотреть, каков сейчас журнал, у меня создается впечатление, что в редколлегии журнала все ипохондрики. Если бы я не знал каждого из них в отдельности как интересных и умных людей, я не стал бы так говорить о них, но, когда они собираются на почве журнала, они превращаются в людей скучных, которые не могут придумать для журнала ничего интересного. Для чего собирается редколлегия? Может быть, так давил характер редактора, нервический темперамент и характер которого нам достаточно известны? [Стенограмма, 1958, л. 29–30].

Впрочем, далее Кладо рассуждал на заданную тему. Но принципиальным для него было не совпасть с нею полностью, выйти за ее рамки.

> …Зритель получает неправильное отражение в прессе. Вот фильм «Дело было в Пенькове»[7] Главкинопрокат выпустил почти без рекламы, а эта картина по три месяца демонстрируется во всех городах, и все время очереди, в то время как другие картины сходят с экрана через 2–3 дня… Следовательно, эта картина, помимо художественных достоинств, затрагивает интересующие зрителя вопросы. А те из зрителей, кто не попал на эту картину, решит из рекламы, что это плохая картина.
>
> То же самое было с картинами «Авиценна», «Жених с того света»[8].
>
> …Вот мне не нравится обложка, это простая фотография — это неинтересно… Между тем в каждой советской картине можно найти хороший эпизод, что-то удавшееся и режиссеру, и оператору, и актеру. Так почему же это интересное не рекламируется? [Стенограмма, 1958, л. 31–32].
>
> …Когда пересказывается содержание фильма, тем самым журнал «Советский экран» уподобляется Дому кино, где перед премьерой поздравляют коллектив и говорят несколько слов о том, что картина хорошая, хотя ее никто не видел. Эта давно осужденная форма проникла в журнал «Советский экран». Аннотация должна говорить о том новом и интересном, что можно увидеть именно в этой картине, и только в ней, а не пересказывать сюжет [Стенограмма, 1958, л. 33].

(7) «Дело было в Пенькове» (1957, режиссер Станислав Ростоцкий).

(8) «Авиценна» (1956, Узбекфильм), историческая драма-биография Камиля Ярматова по сценарию Виктора Витковича и Сатыма Улуг-Зоде. «Жених с того света» (1958, Мосфильм), остросатирическая комедия Леонида Гайдая по сценарию Владимира Дыховичного и Мориса Слободского, направленная против бюрократизма и претерпевшая ряд атак цензурного аппарата, выпущенная в урезанном варианте.

Не только Кладо, но и Гинзбург позволяли себе выступать пространно, в том числе критикуя совершенно не то, что предполагалось официозом. Разговор принимал форму интеллигентской критики недостаточно умного, недостаточно интеллектуального, недостаточно эстетически и содержательно продвинутого существования «Советского экрана» как профессиональной площадки кинокритики и журналистики. Практика Дома кино выступала как пример дурновкусия, некоторой архаики и доморощенности подачи кинопроизведения. В речи Кладо чувствуется элемент небрежительного отстранения и от премьерных ритуалов ДК, и от «наивного» пересказа сюжета. Что касается последнего, то презрение к сюжету как чему-то глубоко второстепенному, примитивному, о чем лишний раз и говорить не стоит, закрепится в советском киноведении и кинокритике надолго. В известной мере недооценка сюжета связана с общей тенденцией движения авторского высокого кино последних советских десятилетий к размыванию событийного каркаса фильма, к так называемой «бессюжетности», работе «поверх» сюжета.

В некоторых выступлениях прочитывается искреннее желание выйти за пределы клишированного отображения творческого процесса и специфики творческой личности. Тот же Кладо передавал, и довольно пространно, мнение «своего друга Вайсфельда»[9], который не смог присутствовать на собрании лично:

> Почему наши творческие работники должны рассказывать, где они родились, какую школу закончили, а не о том, что волнует их в зрелом состоянии, как художников?

(9) Илья Вениаминович Вайсфельд (1909–2003) — советский киновед, кинокритик, редактор, автор многих книг, в том числе «Мастерства кинодраматурга» [Вайсфельд, 1961].

> Ведь они интересуют зрителя как художники, а не как младенцы. Вайсфельду думается, что именно эти проблемы могут оживить журнал [Стенограмма, 1958, л. 35–36].

В процессе речи Николая Кладо возникла «перепалка бомонда», почти игнорирующего цель и тематику собрания. Реагировать на речь Кладо «с места», не беря специально слова, позволили себе Г.Л. Рошаль и Р.Н. Юренев:

> Н. Кладо [говорит, что передаст несколько слов от имени «моего друга» Вайсфельда. — Е.С.]. Он хотел напомнить как историк, что именно в журнале «Советский экран» было впервые напечатано письмо Эйзенштейна, Александрова и других мастеров кинематографа с их декларацией о звуковом кино.
> (Рошаль Г.Л. — С декларацией против звукового кино.
> Юренев Р.Н. — С декларацией за него). — Я думаю, что, если Г.Л. Рошаль, наш любимый режиссер, и Р.Н. Юренев, наш любимый критик, придерживаются разных точек зрения на этот исторический момент в советском кинематографе, значит здесь есть что-то интересное, о чем можно говорить. В этом случае Вайсфельда интересует, что творческие работники считали возможным в этом массовом журнале поставить глубоко волнующие их творческие проблемы на обсуждение зрителя[10] [Стенограмма, 1958, л. 34–35].

«Тень» друга Вайсфельда помогла Кладо вернуться к теме собрания, но уже с совершенно интеллигентской сентенцией о том, что есть интересный советский журнал о кино.

Режиссеры, киноведы и кинокритики, считавшие свои позиции в профессии вполне устойчивыми, более активно, хотя и опосредованно пытались отстаивать свои интересы. Получалось, что хороший массовый советский журнал — это умный интеллигентский журнал, который должен быть интересен прежде всего самим кинематографистам, киноведам и критикам.

Как нам кажется, Кладо «заносило» в акцентировке значимости журнала и вообще критической деятельности. Помимо риторической инерции, о которой напишет потом Погожева (см. цитату в начале статьи), в этом проявлялась внутренняя потребность в повышении

(10) Реплики с места в Стенограмме взяты в скобки, что как бы подчеркивает их «неуставный» характер. Зато Рошаль и Юренев и в речи Кладо, и как ораторы фигурируют с двумя инициалами. Вайсфельд — без инициалов, их секретарь секции явно не помнит.

социального статуса всего цеха, официальном признании и уважении ко всей критической деятельности:

> …Коллектив кинокритиков, объединенный вокруг «Советского экрана», должен быть кворумом, который не выдает премии, но помогает эти премии получить достойным произведениям, определяет лицо экрана [Стенограмма, 1958, л. 32].

Данная реплика звучит прекраснодушно, но указывает на те потаенные умонастроения, которые позднее сделаются константными, увенчаются культом интеллигентского подхода к явлениям искусства, культуры, социальной повседневности, политики. Этот культ в конечном счете приведет к полному переосмыслению и переоценкам официального общественно-политического и идеологического курса, к формированию медийного пространства, далеко не подконтрольного официозу, к росту неофициального влияния интеллигенции, ее вкусов, мнений, предпочтений на жизнь всего позднесоветского общества.

Периодически звучали отсылки к собирательному образу *умного зрителя*, что явно теснило концепт *советского зрителя*. Кладо заявлял:

> …Есть зритель, который приходит в кино, волнуемый серьезными мыслями. Он хочет у своего друга, советского кинематографа [курсив наш. — Е.С.], найти помощь и совет, как жить. И нам нужно ориентироваться на такого зрителя, с которым можно вести серьезный разговор [Стенограмма, 1958, л. 42].

Это не мешало тому же критику произносить правоверно советский пассаж о зрителе как активном участнике и арбитре творческих процессов:

> Почему журнал отошел от главной формы своей работы — от дискуссии с участием зрителя, который подсказывает сюжеты, который критикует? [Стенограмма, 1958, л. 33–34].

В речи Стругацкого[11] совершался переход от дежурного образа народа как собирательного «правильного» зрителя к фигуре индивиду-

(11) Личность оратора с этой фамилией, называющего себя врачом-биологом, остается неизвестной. В рамках дискуссии о данной статье культурологи высказали гипотезу о том, что это был врач-биолог «с погонами», то есть имевший отношение к органам госбезопасности. Но кем бы ни был этот человек, очевидна его несколько наивная и достаточно свободная манера высказываний, отсутствие стеснения по поводу своих вкусов и предпочтений, уверенность в праве на обыденное мнение.

ального зрителя, отдельного индивида, нуждающегося в журнале как советчике, помощнике, «навигаторе» в море фильмов. Ведь выходит по 120 картин в год:

> …Тогда надо ходить в кино через день, но у нас народ-созидатель, а не народ-зритель. <…> Помогите мне найти такие фильмы, которые соответствуют моим устремлениям, моему видению мира, моим художественным вкусам, моей художественной индивидуальности [Стенограмма, 1958, л. 47].

В речах других выступавших, в частности документалиста Григорьева, делались риторические посылы к зрителю как проводнику «мнения народного», то есть самого верного и мудрого, самого советского:

> Когда картина выходит на экран, нужно собрать мнения зрителей и через два-три месяца после выхода дать это мнение, чтобы чувствовалось, что это действительно настоящее мнение зрителя [Стенограмма, 1958, л. 22–23].

Тем не менее понятия «народ» или «народный зритель» практически не фигурируют в речах. Понятие «народ» вытесняется понятием «зритель». Уже нет той более ранней риторики, связанной с фетишизацией образа пролетария, рабочих масс, о какой в годы перестройки напишет Н.М. Зоркая: «Идеализация пролетария, раболепное преклонение перед ним как неподкупным судьей художественного творения принесут далее неисчислимый вред отечественному искусству, и кино с его видимой общедоступностью — в особенности. История советского периода будет полна запретов высоких творений, истинных шедевров по доносам невежественных рабкоров (1920-е), демагогии типа „народу чуждо“ или „народ не принял“ (1930-е)…» [Зоркая, 1993, с. 119]. Стенограмма обсуждения журнала демонстрирует относительную свободу и словаря выступавших, и их внутренних позиций от концепта народа. И как видно из реплик Стругацкого, цитированных выше, от рассуждений о советском народе-созидателе он переходил к воззваниям от себя «в роли» зрителя, то есть позиционировал себя как собирательный образ современного зрителя и зрителя — как человека с близкой, понятной психологией.

Если Ролан Барт будет инкриминировать буржуазии попытку создать видимость того, что ее ценности абсолютно тождественны ценностям человека как такового, то во всей данной дискуссии ощущается подспудная тенденция отождествления правильных советских подходов с интеллигентскими представлениями о том, что и как нужно подавать на страницах периодики и кому эти страницы предназначены. «Советский народ» становился в речах собравшихся все более похож на думающего человека вообще, на образованного, духовно развитого интеллигента. Кинематографические круги не оставляли попыток сделать медийную сферу, пропитанную идеологическими посылами, более своей, более дружественной, вольно или невольно признающей легитимными ценности интеллигенции, творческих думающих людей вне зависимости от их профессиональной и социальной стратификации. Происходило это не демонстративно, даже нельзя сказать, что открыто и вполне осознанно, но скорее опосредованно и бессознательно.

Кладо подчеркивал неформальный характер взаимоотношений внутри профессионального цеха и культ свободного высказывания. Рошаль и Юренев ненавязчиво, но довольно отчетливо проявляли свою привилегированность, свое особое положение в профессиональной среде. Есть ощущение, что в определенные моменты это и было главными посылами данных персон.

Слово «друг» несет в себе особую значимость для эпохи оттепели и послеоттепельного времени. Друг — альтернатива официальному «товарищу». Показательны названия фильмов «Верные друзья» (1954) Михаила Калатозова, «Друг мой, Колька!..» (1961) Александра Митты и Алексея Салтыкова и тема дружбы, актуальная для самых разных фильмов, от дружбы фронтовых друзей из «Белорусского вокзала» (1970) Андрея Смирнова и до дружбы представителей разных слоев общества мирного времени в «Параде планет» (1984) Вадима Абдрашитова.

Первый друг — Вайсфельд, друг-коллега, друг-единомышленник, свой среди своих в профессиональном цехе. Второй друг — кинематограф, в диалоге с которым, по мнению выступавших, хочет жить нормальный зритель.

В этом очень ярко проявляет себя оттепельная эпоха, идеалы неформального братства, упования на душевную теплоту, на неофициальные контакты и перманентность общения. Проводником мнения друга Вайсфельда и проводником в мире кино — друга заинтересованного зрителя — должен быть журнал «Советский экран»,

друг умного читателя. Так в идеале мыслилась или бессознательно ощущалась миссия данного издания. Это было совсем не то, о чем вообще беспокоились на идеологических верхах. Эпитет «советский» в отношении кино (зрителя, журнала) использовался для придания мотиву дружбы с искусством экрана верной идеологической окрашенности и тем самым большей легитимности, успокоительной для всех инстанций.

Ностальгия по 1920-м, современная заграница и «пропаганда красоты фигуры...»

Какие отсылки к тому, что никак напрямую с «Советским экраном» не связано, звучали неоднократно и, видимо, без чьего-либо заказа?

Первая тема, отчасти проявившаяся в уже приведенных цитатах, это неофициальный культ 1920-х годов. Время расцвета мысли о кино. Время расцвета журнала. Великие имена кинематографистов и теоретиков, обретающих к концу 50-х статус советских классиков киноискусства. В первый раз о 1920-х заговаривает Долинский, в начале заседания:

> ...Помню, как сотрудница журнала Ирина Владимирцева пришла к нам в институт, в кабинет киноведения и решила познакомиться с журналом такого же названия — «Советский экран» — который выпускался во второй половине 20-х гг. Она при мне просматривала этот старый журнал и восхищалась им, говорила, какой это был замечательный журнал, какие там интересные статьи Эйзенштейна, Пудовкина, Шкловского, которых мы сейчас упоминаем в лекциях и т.д. <...>
>
> Потом вышел первый номер. Я, естественно, жадно бросился к этому журналу, потому что как историк хорошо знаю этот журнал 20-х гг. Но, увы, — я не должен вам рассказывать, что я увидел, вы это сами хорошо знаете [Стенограмма, 1958, л. 13].

После Долинского разговор возвращается к 1920-м несколько раз.

Г. Чахирьян[12] вспоминает 20-е годы как время личного профессионального становления и ассоциирует его с правильными, базисными

(12) Григорий Павлович Чахирьян (1902–1971) — киновед, будущий автор книг «Многонациональное советское киноискусство» [Чахирьян, 1961], «Изобразительный мир экрана» [Чахирьян, 1977].

установками журналистики — на информирование аудитории (а не на пропаганду и идейность):

> ...Не может быть массовый журнал без информации. Я — журналист, который воспитывался в 20-е годы, что лежит в основе печати? Прежде всего информация. Информацией вы можете воспитывать вкус зрителей, направлять его. Журнал должен давать правильную информацию [Стенограмма, 1958, л. 18].

Предполагаем, что оратор имел в виду некоторые материалы «Советского экрана» первых лет, в особенности небольшие статьи о зарубежных фильмах, не содержащие имен режиссера и исполнителей, лишь косвенные указания на страну производства и полное отсутствие информации о киностудиях. Название фильма в таких статьях выносили как заголовок материала и в самом тексте уже не повторяли. Доходчивость информации при такой подаче, скорее всего, была невысока.

Фрумкин предается воспоминаниям о Гражданской войне, пытаясь донести мысль о том, что зритель не един и реакции на одну и ту же картину могут быть очень разными:

> Мне вспоминается, в 1925 году в одном из киевских лагерей демонстрировалась картина «Трипольская трагедия», и я был поражен совершенно различной реакцией. Там были солдаты, которые пришли из города, и были солдаты, которые только что прибыли из деревни, причем надо сказать, что 1924–25 гг. это время, сравнительно недалеко ушедшее от пребывания в ряде украинских деревень Махно и Петлюры. В то время как большая часть очень внимательно следила за развитием событий... часть солдат заявляли: что же они пришли сюда? [Стенограмма, 1958, л. 38–39].

Вторым импровизационным, несанкционированным лейтмотивом оказалась апелляция к «заграница», причем неоднозначная. В начале собрания, когда все высказывались более сдержанно и, кажется, сильнее помнили о советской нормативности, Григорьев и Долинский использовали как негативный пример зарубежные журналы о кино, переполненные рекламой [Стенограмма, 1958, л. 14, 21]. Но чем дальше развивался разговор и чем больше в нем появлялось непосредственных, относительно свободных суждений, тем активнее менялась тональность обращения к теме заграницы.

Фрумкин высказывал пожелание «несколько шире показать зарубежное кино» и переходил к личному опыту восприятия американского

журнала, при этом его речь (так, как она отражена в стенограмме) лишена внятной оценочности:

> Нам приходится читать американский военно-морской журнал и… там немало страниц уделяется показу американского кино, естественно, со свойственными американскому кинематографами [так в тексте. — Е.С.] особенностями: там приводятся подробности интимной жизни отдельных актрис, особенно выступавших в фильмах, посвященных морской тематике [Стенограмма, 1958, л. 39].

В процессе выступления Фрумкин теряет нить рассуждений и никаких умозаключений не делает (или они не попадают в стенограмму), а потому создается ощущение, что главным посылом было просто поговорить об американских журналах, потому что это все равно интересно, какие бы они ни были неправильные с точки зрения советской идеологии.

В речах Рошаля и Копалина заграница фигурирует уже как позитивный пример более активной критической деятельности, более сильного интереса к нашему кино:

> Рошаль. Вот я недавно был за-границей [так в тексте. — Е.С.] и я там больше читал о некоторых наших актерах, чем у нас [Стенограмма, 1958, л. 43].
> Тов. Копалин. Я вместе с группой наших работников недавно вернулся из Парижа, и должен сказать, что наши документальные и научно-популярные фильмы пользовались там огромнейшим успехом… А у нас проходят мимо документальных и научно-популярных фильмов, отводя им место где-то на задворках [Стенограмма, 1958, л. 54].

Стругацкий выражал сожаление, «что о Чарли Чаплине написано мало» [Стенограмма, 1958, л. 50]. В.С. Колодяжная, преподававшая зарубежное кино во ВГИКе, будущий автор многих учебных пособий о зарубежном кино и автор книги о советском приключенческом фильме [Колодяжная, 1965], критиковала «Советский экран» за «самый слабый раздел зарубежный» [Стенограмма, 1958, л. 57] и подчеркивала плюсы заграничной рекламной и критической практики:

> …Надо пропагандировать и даже может быть рекламировать иногда очень трубные [так в тексте. — Е.С.] и интересные по своим темам и образам фильмы. <…>
> Вы повредите, если напишете, что фильм крайне увлекательный, но если вы будете критиковать построение сценария и т.д., то наоборот, у зрителя будет желание посмотреть — так ли это. Такая рецензия не может повредить… За рубежом большие мастера рекламы, там умеют рекламировать даже плохие картины, но они никогда не боятся отрицательных отзывов, так как это вызывает интерес и желание посмотреть, как сделана такая картина [Стенограмма, 1958, л. 58–59].

Одним словом, в частом упоминании заграницы сквозило далеко не только и не столько идеологическое осуждение бездумной развлекательности и вульгарной рекламы, сколько интерес к зарубежному кино, готовность оценить достижения зарубежной прессы, достоинства зарубежной аудитории. Ощущается тяготение выступавших к зарубежью как таковому, потребность в рефлексии о нем. Дважды выступавшие фиксировали свой личный опыт недавних поездок за рубеж, в капиталистическую Францию, и это свидетельствовало не только об их привилегированном положении, но и о значимости для них непосредственной встречи с зарубежной профессиональной сферой.

Третьим несанкционированным нюансом обсуждения «Советского экрана» стало употребление слова «пропаганда» вне (или на обочине) идеологического дискурса. Правоверный идеологический термин использовался просто как удобное и привычное слово, с помощью которого можно говорить о чем-то своем. Колодяжная рассуждала о пропаганде как продвижении и помощи прессы немассовым, сложным для восприятия кинокартинам (см. цитату выше). Стругацкий, именующий себя врачом-биологом («Мы очень живо обменивались мнениями по поводу фильма „Сердце бьется вновь“ — мы, врачи-биологи»[13] [Стенограмма, 1958, л. 58]), и вовсе стал рассуждать о пропаганде в журнале физической красоты:

> Чтобы этот иллюстрированный журнал пропагандировал красоту фигуры, необходимость заниматься спортом, чтобы это было сделано тихо, спокойно, мягко, как это было сделано с подписью под фотографией, где изображена Быстрицкая, занимающаяся гимнастическими упражнениями… Такие вещи гораздо полезнее для нашей молодежи, чем 10–15-минутные беседы о необходимости физкультуры [Стенограмма, 1958, л. 52].

Внимание оратора было сфокусировано на одной-единственной фотографии [Тарсова, 1957, с. 7]. Если бы собрание прямо соответствовало тематике заседания, то как раз такой фотоснимок мог быть

(13) «Сердце бьется вновь» (1956) — фильм Абрама Роома по сценарию Александра Галича (по повести Владимира Дягилева «Доктор Голубев»). В центре истории военный врач-кардиолог, стремящийся спасти солдата.

Ил. 6. Актриса Элина Быстрицкая. Фрагмент фотоколлажа к статье И. Тарсовой. Фото М. Трахмана. Советский экран. 1957. № 10. С. 7
Fig. 6. Actress Elina Bystritskaya. Fragment of a photo collage for an article by I. Tarsova. Photo by M. Trakhman. *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*), 1957, no. 10, p. 7

подвергнут еще более серьезному осуждению, нежели фото Людмилы Шагаловой. Однако на то, что действительно нравилось — а нравилось красивое женское тело в кадре, в особенности, если оно принадлежит красивой известной актрисе, — критическое мышление с позиций советской идеологии не распространялось.

Надо отметить, в номерах «Советского экрана» за 1957–1958 годы мы насчитали всего четыре снимка женщин в купальниках или облегающих спортивных костюмах. Весьма показательно, что Стругацкий рассуждал не о снимке гимнастки (с еще более совершенной фигурой и запечатленной в документальном фильме, в выгодном ракурсе) и не о снимках, показывающих героинь малоизвестных, проходных фильмов, сыгранных неизвестными актрисами, а именно о снимке

Ил. 7. Слева направо: Кадр из фильма «Две победы». Советский экран. 1957. № 23. С. 7. (Информация о картине в журнале отсутствовала. Приводим краткие сведения. *Две победи*, 1956, режиссер Борислав Шаралиев, Болгария, Boyana Film, в кадре — актриса Николина Лекова)
Кадр из фильма «Честь семьи», 1956, режиссер И. Мутанов, Ашхабадская киностудия. Зина — Е. Флоринская. Советский экран. 1957. № 8. С. 2
Кадр из документального фильма «Навстречу фестивалю»: выступление гимнастки общества «Трудовые резервы» Людмилы Прохоровой. Советский экран. 1957. № 13. С. 12 (изображение на всю полосу)
Fig. 7. From left to right: Shot from the film *Two Victories*. *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*), 1957, no. 23, p. 7. (There was no information about the film in the magazine. We provide brief information. *Two Victories*, 1956, directed by Borislav Sharaliev, Bulgaria, Boyana Film, starring actress — Nikolina Lekova)
Shot from the film *Honor of the Family*, 1956, directed by I. Mutanov, Ashgabat Film Studio. Zina — E. Florinskaya. *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*), 1957, no. 8, p. 2
Shot from the documentary *Towards the Festival*: the performance of the gymnast of the society “Labor Reserves” Lyudmila Prokhorova. *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*), 1957, no. 13, p. 12 (full-page image)

Элины Быстрицкой, снявшейся в «Неоконченной повести» (1955), «Тихом Доне» (1957–1958) и «Добровольцах» (1958). Нам видится двоякость такого предпочтения. В нем есть и подлинный интерес к определенной актрисе, и желание оценивать и обсуждать красоту полуобнаженного женского тела — и чуткое понимание того, какое именно фото одновременно удовлетворяет его личные пристрастия и отвечает идеологической легитимности. Таковым условиям отвечает именно полуобнаженное тело занимающейся спортом известной советской актрисы, прославившейся в идеологически значимых картинах. Гимнастка из документального фильма не обладала актерским статусом и была только объектом для кинокамеры. Неизвестные актрисы были запечатлены в купальниках «по роли», без связи со

спортом, и даже сегодня кажется, что эти кадры несколько диссонируют со всеми прочими фотоматериалами на других разворотах «Советского экрана».

В речи Стругацкого журнальная визуализация занятий гимнастикой и привлечение для этого известн ых актеров расценивается как более эффективное средство, нежели вербальная официозная агитация заниматься спортом. Стругацкий хвалил то, что является каноническим приемом «буржуазной» коммерческой рекламы: с помощью красоты тела знаменитых актеров и других медийных лиц (спортсменов, танцоров и пр.) «пропагандировали» и будут «пропагандировать» и продукты питания, и одежду, и фитнес-центры, средства гигиены, лекарства, витамины и все что угодно. И хотя мы пишем «пропагандировать» в кавычках, имея в виду, что сутью подобных приемов остается коммерческое рекламирование, но и в нем есть элемент реальной пропаганды определенного стиля жизни, поведенческих моделей — то есть социальной рекламы. Так что Стругацкий забегал вперед на несколько десятилетий.

Тот же Стругацкий ухитрился в своей оценке понизить значимость правоверно советских, идеологически выдержанных фильмов, хотя и отмечал, что журнал в последнее время стал осуществлять селекцию картин для «пропаганды» более строго. Однако показательно, что напрямую об «идейности» или «идеологической значимости» не говорилось, а потому и «пропаганда» выступала скорее как советский вариант рекламирования:

> [В последних номерах журнала в отличие от более ранних. — Е.С.] основной уклон в пропаганде был сделан в сторону таких фильмов, как «Тихий Дон», «Восемнадцатый год», «Коммунист», «Добровольцы», т.е. тех фильмов, которые может и не являются шедеврами [курсив наш. — Е.С.], но все же являются ведущими фильмами нашей кинематографии [Стенограмма, 1958, л. 48].

Наконец, сквозной линией рассуждений на данном заседании проходит тема отнюдь не идеологической составляющей профессии, но самого качества профессионализма журналистики и кинокритики. Чахирьян формулировал суть базисного формата и признавал всеобщее невладение им:

> …В основу такого двухнедельного журнала должна быть положена одна вещь: небольшая критическая статья… правильно ориентирующая зрителя по выходящим картинам… Мы все не умеем писать короткие статьи, а нужно научиться написать хорошую критическую статью в 5–7 страниц [Стенограмма, 1958, л. 17–18].

Григорьев призывал стремиться к золотой середине, то есть увлекательному, но умному журналу, включающему и зрительские мнения, и хронику кинопроцесса:

> Я совершенно не согласен с планами тематических журналов. Если вы хотите из плохого, рекламного журнала сделать правильный, но очень скучный, неинтересный читателю журнал, — надо делать тематические номера журнала…
>
> …Должна быть генеральная линия: не тематический журнал, а каждый номер разнообразный. При этом нужно найти свою форму небольшой критической статьи, небольшого высказывания зрителей.
>
> Надо вести такой раздел: письма из киногрупп, в которых можно рассказывать, как картина снимается [Стенограмма, 1958, л. 21–22].

Гинзбург закономерно ратовал за серьезное рецензирование:

> Я считаю, что в журнале не должно быть никаких аннотаций. Если у нас идет разговор о картине, то это должна быть рецензия [Стенограмма, 1958, л. 26].

Рошаль призывал вести «большой раздел по кинолюбительству» [Стенограмма, 1958, л. 43], что звучало вполне «идейно», в русле официальной идеологии и риторики заботы о народе. Но тот же режиссер выражал пожелание давать материалы о директорах фильмов, то есть о тех, кто связан с финансированием работы и отвечает за реальный съемочный процесс («Вот профессия, о которой вообще никогда ничего не услышишь, а между тем есть чудесные мастера этого дела» [Стенограмма, 1958, л. 45])[(14)].

Рошаль строже других возвращал от абстрактной риторики к реальности профессии. До выступления Рошаля в речах многих

(14) В перестроечные годы Н.М. Зоркая напишет о советской тенденции замалчивать все вопросы, связанные с экономикой кинодела и получением прибыли в киноотрасли: «…с самого начала деятельности Госкино легко обнаруживается двойной счет: идеологические, просветительские, культурно-воспитательные лозунги и спрятанная „монополька“» [Зоркая, 1993, с. 123]. Реплика Рошаля о фигуре директора подразумевала «смелое» напоминание о наличии денежно-материальных параметров кинематографического творчества.

выступавших генерализировался критический подход ко всему, о чем собирается писать журнал (ввиду недовольства где-то «наверху» его слабой боевитостью и идеологической ориентированностью, предполагавшей «бескопромиссность» и борьбу с чем-нибудь). Рошаль же здраво проводил границу между теми журнальными жанрами, где критика уместна, и теми, где критика преждевременна, да и попросту невозможна как длительная стабильная практика. Также чувствуется желание оградить кухню съемочного процесса от излишней публичности:

> Если вы начнете рецензировать не вышедшие с производства картины в процессе их производства, вас просто туда никто не будет пускать… Иногда картина складывается окончательно только в монтаже.
>
> Поэтому по поводу того, что делается на производстве, должна быть честная, остроумная и благожелательная информация — не больше [Стенограмма, 1958, л. 41–42].

Заключение. Высокое рацио профессионалов vs потаенные интересы и популярные вкусы

На основе изучения стенограммы обсуждения «Советского экрана» и самих материалов журнала за 1957 и 1958 годы можно сделать ряд обобщающих наблюдений. Тематика речей в процессе заседания дрейфовала все дальше в сторону от массированного обсуждения идеологической весомости публикуемых текстов. Выступавшие все активнее отвлекались от идеологических вопросов на нечто другое — то, что было интереснее обсуждать и что не было связано с признанием собственных промашек и недостатков. Из понукаемых и критически оцениваемых проводников идеологии участники заседания стремились превратиться в законодателей вкусов, в носителей критериев правильных подходов к журналистике и кинематографу.

Представители кинопрессы и кинематографа с горячим энтузиазмом дискутировали о слишком популярных, на потребу массовому читателю, актерских портретах, о том, как не надо рекламировать фильмы и как не надо писать об актерах; вспоминали молодость и эпоху 1920-х годов, с которой ассоциировалось все настоящее и большое — кино, мысль о кино, журнальная деятельность. Обращения к 20-м выполняли двоякую функцию, поскольку одновременно подчеркивали преимущества досталинской эпохи и признавали высокую ценность революционных лет. Тем самым риторически подтверждая и закрепляя связь современной интеллигенции с первым десятилетием советского общества, с революцией.

Профессиональные творческие и идеологические аспекты самовыражения были тесно переплетены и неотделимы друг от друга.

Идеологическая риторика пронизывала большинство выступлений. Но степень приверженности этой риторике была у каждого своя, как и степень внутренней потребности сделать отступления от клише, ожидаемых официальными инстанциями. Один и тот же выступающий мог сочетать в своей самоподаче образ профессионала киноотрасли и образ правильного советского гражданина, прежде всего стремящегося служить своему государству. Противоречия и внутренние конфликты между этими ипостасями никто не стремился подчеркивать, а вполне вероятно, что и осознавать. Напротив, чувствуются целенаправленные усилия, уместно пользоваться официально принятыми формулировками и на словах соответствовать общепринятой системе ценностей.

В ней не должно быть места самолюбованию, демонстративному наслаждению, подчеркиванию привилегированности, возможности потреблять какие-либо блага. Проявления подобных свойств у актеров, их культивирование журналистами, обилие фотографий одного и того же артиста, в особенности вне ролей как таковых, воспринималось болезненно. Несмотря на реплику Чахирьяна («Нужно будет и размер фотографий несколько уменьшить, потому что иногда просто не знаешь — фотожурнал это или киножурнал?» [Стенограмма, 1958, л. 18]), совершенно очевидно, что как раз фотографии и подписи к ним весьма занимали широкую кинематографическую общественность и изучались с большим пристрастием.

Все это не исключало *завуалированной, косвенной фиксации* некоторыми маститыми режиссерами и киноведами своей привилегированности, высокого места на профессионально-идеологической лестнице (устные реплики о личных поездках за границу и более раскованное поведение, нежели у других присутствующих коллег). Что выражалось как бы невзначай в процессе коммуникации на заседании и как бы в ходе раздумий об улучшении журнала и более глубокого понимания киноискусства в журнальных материалах.

Ил. 8. Фотокомпозиция на весь разворот, представляющая фильм «Тайна двух океанов» (1956, режиссер. К. Пипинашвили). Советский экран. 1957. № 5. С. 10–11
Fig. 8. Full-page photo composition representing the film *The Secret of Two Oceans* (1956, directed by K. Pipinashvili). *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*), 1957, no. 5, p. 10–11

Не модно было выражать заботу о прагматике, о материальной выгоде и даже элементарной пользе, которую может приносить бюджету советского государства прибыль от проката советских кинокартин.

Привычный идеологический дискурс не позволял посмотреть в лицо социальной реальности, в которой советский народ (широкие массы трудящихся) оказывался носителем, в том числе, массовых вкусов, массовых представлений о журнале, посвященном кино. Наиболее близкими к этим массовым проявлениям оказывались по характеру своих речей товарищи Голубкова и Стругацкий. Их речи указывают на маргинальное положение ораторов по отношению к профессионалам киноотрасли. Вместе с тем именно эти речи наиболее непосредственно выражают характер интересов к кино и журналу в широких массах (Голубкова) и в кругах интеллигентных зрителей, принадлежащих к интеллектуальным профессиям, но не к кинематографическому «олимпу» (Стругацкий). Выступления Голубковой и Стругацкого на общем фоне демонстрируют несовпадение вкусов и восприятия журнала/киноискусства у профессионалов киноотрасли и журналистики, у интеллигенции из других профессиональных сфер, у людей рабочих профессий или у так называемой народной интеллигенции.

Параллельно с желанием озвучить свою позицию «в тренде» официальных советских установок собравшиеся стремились расширить сами рамки, условно говоря, культурно-идеологического тренда, включить в него ценности и интересы профессиональных практиков киноотрасли, серьезных киноведов и кинокритиков. Чтобы правильным советским кинозрителем, правильным читателем и автором «Советского экрана» были признаны думающие люди, разбирающиеся в искусстве, умеющие хорошо и много о нем писать такие тексты, которые будут востребованы в кругу ближайших коллег, других профессионалов кино и широких слоев интеллигенции. «Прослойка» была склонна не довольствоваться тем скромным местом, которое ей отводил идеологический официоз, но, хотя и не декларативно, заявляла свойства культурного лидера.

В речах выступавших чувствуется желание выдать высоким инстанциям за общественную, за заботу о народных интересах концепцию «Советского экрана» как журнала, отвечающего духовным потребностям и профессиональным интересам кинематографической интеллигенции. Подлинным желанием пишущих о кино было соответствие журнала их профессиональным возможностям и представлениям о профессионализме. Общим потаенным желанием выступавших являлось усиление значимости интеллигенции в культурной жизни советского общества.

Данные тенденции получат свое развитие в последующие годы. Идея служения народу в формах, принимаемых и культивируемых профессиональной кинематографической интеллигенцией, приведет к более тесному симбиозу кинокритики и киноведения. В «Советском экране» станут все чаще появляться большие, на разворот, а то и на несколько разворотов тексты об истории советского кино (к слову, это значит, киноведы отстоят возможность получать в «Советском экране» более существенные гонорары, реализуя свои профессиональные возможности). Например, статьи Юренева о кинокомедии явятся частью его работы над большой темой комического в кино. На эту тему он защитит докторскую диссертацию и выпустит две книги [Юренев, Советская, 1964; Юренев, Смешное, 1964].

Некоторые из выступавших, впрочем, как и многие другие киноведы и кинокритики, уже прежде работали и продолжат работать в жанре развернутого очерка, достаточно популярного и издаваемого в форме брошюры до 100 страниц, как, например, «Михаил Чиаурели» [Чахирьян, 1939], «Большой экран Армении» [Чахирьян, 1971] «Кубанские казаки. О фильме и его создателях» [Юренев, 1950] или «Козинцев и Трауберг. Творческий путь» [Вайсфельд, 1940], либо небольшой книжки на идеологически востребованную тему, вроде труда «Крушение и созидание. Статьи о зарубежном киноискусстве» [Вайсфельд, 1964], книги об эпическом жанре в кино [Вайсфельд, 1949], о многонациональном советском кинематографе [Чахирьян, 1961; Вайсфельд, 1975]. Надо сказать, «межеумочный» формат то ли статьи, разросшейся до брошюры, то ли маленькой книжки, сжатого серьезного исследования, выпускаемого в какой-либо популярной серии, продолжит свою активную жизнь вплоть до раннеперестроечных лет, и в нем успешно реализуют свои возможности многие высококлассные киноведы.

Тематика зарубежного кино будет весьма интересна самим пишущим. В «Советском экране» станут чаще появляться более серьезные, аналитические статьи о зарубежном кино и более идеологически ориентированные тексты о зарубежных звездах, их профессиональном опыте и мировоззренческих позициях (материалы о Чарли Чаплине — в числе наиболее актуальных, но эта тема требует отдельной статьи). Развернутые очерки, посвященные зарубежному кинематографу, окажутся вполне приемлемы идеологическим аппаратом, будучи подаваемы в должных критических ракурсах, с определенной селекцией освещаемых фильмов. Так, например, Юренев выпустит брошюры «На международных кинофестивалях. Популярный очерк» [Юренев, 1959], «Кино за рубежом» [Юренев, 1961], «Современное киноискусство капиталистических стран» [Юренев, 1961].

Журнал откажется от пафоса первых полутора лет жизни, когда редакция старалась откликаться на интересы массовой аудитории, интересующейся киноискусством как частью досуга и жизнью звезд как разновидностью развлечения. В целом на страницах «Советского экрана» будет более активно развиваться практика свободного сочетания кинокритики и элементов академического киноведения, нежели кинокритики в слиянии с развлекательной журналистикой. И эта тенденция определит во многом развитие исследований о кино в три последние советские десятилетия. Тем самым интересы профессиональной кинокритики и киноведения заметно возобладают над интересами легкой журналистики. Аудитория же останется весьма обширной. Массовый зритель получит возможность воспринимать столько серьезной критики и киноведения (с более или менее очевидным, но неизбежным идеологическим ингредиентом), сколько сможет, купив очередной номер или рассматривая его в библиотеке, на работе, в гостях. Интеллигенция прекратит делать специально журнал «под массового читателя», так что массовый читатель будет вынужден подстраиваться под интеллигентские вкусы и установки.

Комедия в 1958 году уже и до обсуждения работы журнала, и после него, а также в последующие годы будет подвергаться все более придирчивым критическим оценкам. Камнем преткновения для серьезно настроенной критики и киноведения окажется кино легких приключенческих жанров. Признать их художественную самоценность и право на существование по законам, не всегда совпадающим с интересами идеологии и/или «высокого искусства», окажется весьма непросто и в позднесоветский период, и даже в перестроечные годы. Поощряемым и «беспроблемно престижным» в профессиональных кругах останется серьезное высокое кино, которое возможно оценивать с точки зрения идеологической значимости, художественного совершенства, очевидной смысловой глубины и общего соответствия интеллигентским представлениям о предназначении искусства.

Источники:

1 Стенограмма заседания секции теории и критики по обсуждению журнала «Советский экран». Союз работников кинематографии СССР. Секция теории и критики. Стенограмма встречи киноработников и читателей с редакцией журнала «Советский экран». Председатель Л.П. Погожева: 31 октября 1958 // РГАЛИ. Арх. № 890. Ф. 2936. Связка № 52. Опись 1. Ед. хр. 890. 58 л.

Список литературы:

2 *Ардов В.* Музей Капы Толоконцевой // Советский экран. 1957. № 1. С. 18–19.

3 *Вайсфельд И.В.* Г. Козинцев и Л. Трауберг: Творческий путь. М.: Госкиноиздат, 1940. 64 с.

4 *Вайсфельд И.В.* Эпические жанры в кино. М.: Госкиноиздат, 1949. 129 с.

5 *Вайсфельд И.В.* Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. 304 с.

6 *Вайсфельд И.В.* Крушение и созидание: Статьи о зарубежном киноискусстве. М.: Искусство, 1964. 157 с.

7 *Вайсфельд И.В.* Наше многонациональное кино и мировой экран. М.: Знание, 1975. 136 с. (Народный университет культуры. Факультет литературы и искусства).

8 *Зоркая Н.М.* Государственный кинематограф СССР — зло или благо? // Конец столетия. Предварительные итоги. Культурологические записки / Отв. ред. Н.М. Зоркая. М.: Государственный институт искусствознания, 1993. С. 114–134.

9 К новым успехам: Редакционная статья // Советский экран. 1958. № 1. С. 1.

10 *Кагарлицкий Вл.* Николай Рыбников // Советский экран. 1957. № 2. С. 15.

11 *Колодяжная В.С.* Советский приключенческий фильм. М.: Искусство, 1965. 210 с.

12 Летопись российского кино 1946–1965: Научная монография / Отв. ред. А.С. Дерябин; автор и руководитель проекта В.И. Фомин. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2010. 694 с.

13 *Миронов Б.* Ирина Скобцева // Советский экран. 1957. № 3. С. 14–15.

14 *Навроцкая В.* Леонид Харитонов // Советский экран. 1957. № 6. С. 16–17.

15 *Навроцкая В., Смолянская Е.* Людмила Касаткина // Советский экран. 1957. № 7. С. 16–17.

16 *Навроцкая В., Смолянская Е.* Лидия Смирнова // Советский экран. 1957. № 11. С. 12–13.

17 *Орлов Н.* Руфина Нифонтова. Рубрика «Творчество молодых» // Советский экран. 1957. № 1. С. 6–7.

18 *Паламарчук Г.* Людмила Шагалова // Советский экран. 1957. № 23. С. 10–11.

19 *Погожева Л.П.* Из дневника кинокритика. М.: Искусство, 1978. 152 с.

20 *Сальникова Е.В.* Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Кино и критика между идеологией и коммерцией // Художественная культура. 2024. № 1. С. 212–243. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-212-243.

21 *Тарсова И.* Элина Быстрицкая // Советский экран. 1957. № 10. С. 6–7.

22 *Чахирьян Г.П.* Михаил Чиаурели. М.: Госкиноиздат, 1939. 47 с. (Библиотека советского кинозрителя. Мастера киноискусства).

23 *Чахирьян Г.П.* Многонациональное советское киноискусство. М.: Знание, 1961. 40 с. (Народный университет культуры. Факультет литературы и искусства; 29).

24 *Чахирьян Г.П.* Большой экран Армении. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1971. 95 с. (Б-ка кинозрителя).

25 *Чахирьян Г.П.* Изобразительный мир экрана. М.: Искусство, 1977. 255 с.

26 *Юренев Р.Н.* Григорий Александров: Творческий путь кинорежиссера. М.: Госкиноиздат, 1939. 32 с. (Библиотека советского кинозрителя. Мастера киноискусства).

27 *Юренев Р.Н.* Кубанские казаки: О фильме и его создателях. М.: Госкиноиздат, 1950. 42 с. (Б-ка советского кинозрителя).

28 *Юренев Р.Н.* На международных кинофестивалях: Популярный очерк. М.: Искусство, 1959. 34 с.

29 *Юренев Р.Н.* Кино за рубежом. М.: Знание, 1961. 40 с. (Народный университет культуры. Факультет литературы и искусства; 22).

30 *Юренев Р.Н.* Современное киноискусство капиталистических стран. М.: Знание, 1961. 31 с. (В помощь лектору).

31 *Юренев Р.Н.* Смешное на экране. М.: Искусство, 1964. 207 с

32 *Юренев Р.Н.* Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. 538 с.

Sourses:

1 Stenogramma zasedaniya sektsii teorii i kritiki po obsuzhdeniyu zhurnala “Sovetskii ehkran”. Soyuz rabotnikov kinematografii SSSR. Sektsiya teorii i kritiki. Stenogramma vstrechi kinorabotnikov i chitatelei s redaktsiei zhurnala “Sovetskii ehkran”. Predsedatel’ L.P. Pogozheva: 31 oktyabrya 1958 [Transcript of the Meeting of the Theory and Criticism Section on Discussion *The Soviet Screen* Magazine. Union of Cinematography Workers of the USSR. Theory and Criticism Section. Transcript of the Meeting of Film Workers and Readers with the Editorial Board of *The Soviet Screen* Magazine. Chairman L.P. Pogozheva: October 31, 1958]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], arch. 890, f. 2936, bundle 52, inv. 1, storage unit 890, 58 l. (In Russian)

References:

2 Ardov V. Muzei Kapy Tolokontsevoi [Kapa Tolokontseva Museum]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 1, pp. 18–19. (In Russian)

3 Vaisfel’d I.V. G. *Kozintsev i L. Trauberg: Tvorcheskii put’* [G. Kozintsev and L. Trauberg: Path of Creative Work]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1940. 64 p. (In Russian)

4 Vaisfel’d I.V. *Ehpicheskie zhanry v kino* [Epic Genres in the Cinema] Moscow, Goskinoizdat Publ., 1949. 129 p. (In Russian)

5 Vaisfel’d I.V. *Masterstvo kinodramaturga* [The Skill of a Screenwriter] Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1961. 304 p. (In Russian)

6 Vaisfel’d I.V. *Krushenie i sozidanie: Stat’i o zarubezhnom kinoiskusstve* [Collapse and Creation: Articles about Foreign Cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 157 p. (In Russian)

7 Vaisfel’d I.V. *Nashe mnogonatsional’noe kino i mirovoi ehkran* [Our Multinational Cinema and the World Screen]. Moscow, Znanie Publ., 1975. 136 p. (Narodnyi universitet kul’tury. Fakul’tet literatury i iskusstva [People’s University of Culture. Faculty of Literature and Art]). (In Russian)

8 Zorkaya N.M. Gosudarstvennyi kinematograf SSSR — zlo ili blago? [State Cinematography of the USSR — Evil or Good?]. *Konets stoletiya. Predvaritel’nye itogi. Kulturologicheskie zapiski* [The End of the Century. Preliminary Results. Cultural Study Notes], ed. N.M. Zorkaya. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya Publ., 1993, pp. 114–134. (In Russian)

9 K novym uspekham: Redaktsionnaya stat’ya [To New Successes: Editorial Article] *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1958, no. 1, p. 1. (In Russian)

10 Kagarlitskii Vl. Nikolai Rybnikov [Nikolai Rybnikov]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 2, p. 15. (In Russian)

11 Kolodyazhnaya V.S. *Sovetskii priklyuchencheskii fil’m* [Soviet Adventure Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 210 p. (In Russian)

12 *Letopis’ rossiiskogo kino 1946–1965: Nauchnaya monografiya* [The Chronicle of Russian Cinema 1946–1965: Research Monograph], ed. A.S. Deryabin, author and project manager V.I. Fomin. Moscow, Kanon+ ROOI “Reabilitatsiya” Publ., 2010. 694 p. (In Russian)

13 Mironov B. Irina Skobtseva [Irina Skobtseva]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 3, pp. 14–15. (In Russian)

14 Navrotskaya V. Leonid Kharitonov [Leonid Kharitonov]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 6, pp. 16–17. (In Russian)

15 Navrotskaya V., Smolyanskaya E. Lyudmila Kasatkina [Lyudmila Kasatkina]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 7, pp. 16–17. (In Russian)

16 Navrotskaya V., Smolyanskaya E. Lidiya Smirnova [Lidiya Smirnova]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 11, pp. 12–13. (In Russian)

17 Orlov N. Rufina Nifontova [Rufina Nifontova]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 1, pp. 6–7. (In Russian)

18 Palamarchuk G. Lyudmila Shagalova [Lyudmila Shagalova]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 23, pp. 10–11. (In Russian)

19 Pogozheva L.P. *Iz dnevnika kinokritika* [From the Diary of a Film Critic]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 152 p. (In Russian)

20 Salnikova E.V. Obsuzhdenie raboty zhurnala “Sovetskii ehkran” v 1958 godu. Kino i kritika mezhdu ideologiei i kommertsiei [The Discussion of the Work of *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) Magazine in 1958. Cinema and Criticism Between Ideology and Commerce]. *Hudozhestvennaya kul’tura* [Art & Culture Studies], 2024, no 1, pp. 212–243. https://doi.org/10.51678/2226–0072–2024–1–212–243. (In Russian)

21 Tarsova I. Elina Bystritskaya [Elina Bystritskaya]. *Sovetskii ehkran* [The Soviet Screen], 1957, no. 10, pp. 6–7. (In Russian)

22 Chakhir’yan G.P. *Mikhail Chiaureli* [Mihail Chiaureli]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1939. 47 p. (Biblioteka sovetskogo kinozritelya. Mastera kinoiskusstva [The Library of the Soviet Moviegoer. Masters of Cinematography]). (In Russian)

23 Chakhir’yan G.P. *Mnogonatsional’noe sovetskoe kinoiskusstvo* [Multinational Soviet Cinema]. Moscow, Znanie Publ., 1961. 40 p. (Narodnyi universitet kul’tury. Fakul’tet literatury i iskusstva; 29 [People’s University of Culture. Faculty of Literature and Art; 29]). (In Russian)

24 Chakhir’yan G.P. *Bol’shoi ehkran Armenii* [The Big Screen of Armenia] Moscow, Byuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva Publ., 1971. 95 p. (B-ka kinozritelya [The Library of the Moviegoer]). (In Russian)

25 Chakhir’yan G.P. *Izobrazitel’nyi mir ehkrana* [The Visual World of the Screen]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 255 p. (In Russian)

26 Yurenev R.N. *Grigorii Aleksandrov: Tvorcheskii put’ kinorezhissera* [Grigory Alexandrov: The Creative Path of a Film Director]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1939. 32 p. (Biblioteka sovetskogo kinozritelya. Mastera kinoiskusstva [The Library of the Soviet Moviegoer. Masters of Cinematography]). (In Russian)

27 Yurenev R.N. *Kubanskie kazaki: O fil’me i ego sozdatelyakh* [*Kuban Cossacks*: About the Film and Its Creators]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1950. 42 p. (Biblioteka sovetskogo kinozritelya [The Library of the Soviet Moviegoer]). (In Russian)

28 Yurenev R.N. *Na mezhdunarodnykh kinofestivalyakh: Populyarnyi ocherk* [At International Film Festivals: Popular Essay]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1959. 34 p. (In Russian)

29 Yurenev R.N. *Kino za rubezhom* [Cinema Abroad]. Moscow, Znanie Publ., 1961. 40 p. (Narodnyi universitet kul’tury. Fakul’tet literatury i iskusstva; 22 [People’s University of Culture. Faculty of Literature and Art; 22]). (In Russian)

30 Yurenev R.N. *Sovremennoe kinoiskusstvo kapitalisticheskikh stran* [Modern Cinema Art of Capitalist Countries]. Moscow, Znanie Publ., 1961. 31 p. (V pomoshch lektoru [To Help the Lecturer]). (In Russian)

31 Yurenev R.N. *Smeshnoe na ehkrane* [Funny on the Screen]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 207 p. (In Russian)

32 Yurenev R.N. *Sovetskaya kinokomediya* [Soviet Film Comedy]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 538 p. (In Russian)

УДК 72
ББК 85.113(2)

Аронова Алла Александровна
Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-6520-9951
ResearcherID: ABG-2845-2021
alla.aronova@gmail.com
Ключевые слова: Анна Иоанновна, Петербург, Москва, Альгаротти, Зимний дворец, Кремль, Б.К. фон Миних, Канцелярия от строений, Полицмейстерская канцелярия

Аронова Алла Александровна

Архитектура аннинского времени: рождение образа империи

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-260-281

Для цит.: Аронова А.А. *Архитектура аннинского времени: рождение образа империи* // Художественная культура. 2024. № 3. С. 260–281. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-260-281.

For cit.: Aronova A.A. Architecture of Anna's Period: The Birth of the Image of the Empire. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 260–281. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-260-281. (In Russian)

Aronova Alla A.
PhD (in Art History), Associate Professor, Senior Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6520-9951
ResearcherID: ABG-2845-2021
alla.aronova@gmail.com
Keywords: Anna Ioannovna, St. Petersburg, Moscow, Algarotti, Winter Palace, Kremlin, B.Ch. von Münnich, Office of Buildings, Police Chief's Office

Aronova Alla A.

Architecture of Anna's Period: The Birth of the Image of the Empire

Аннотация. Статья посвящена проблемам русской архитектуры 1730-х годов, эпохи правления императрицы Анны Иоанновны. Этот период до недавнего времени не привлекал внимание исследователей. Тому причиной, с одной стороны, была плохая сохранность памятников 1730-х годов, а с другой — отсутствие заметных достижений, особенно на фоне великолепной архитектуры елизаветинского двадцатилетия. В последние годы в исследованиях историков аннинские годы правления в истории России XVIII века, как и фигура самой императрицы, подверглись заметной ревизии. Аннинское десятилетие оказалось периодом стабилизации и закрепления преобразований страны, произошедших в петровское время. Изучение архитектуры этого времени показывает, что именно при императрице Анне Иоанновне Петербург обрел признаки столичного города и стал восприниматься как императорская резиденция. В 1730-е годы были закончены самые значительные постройки, начатые Петром I: здание Двенадцати коллегий, Кунсткамера, Петропавловский собор. Новое строительство дворцов и общественных зданий, а также передача ряду институций бывших дворцовых построек, произошедшая в это время, свидетельствовали о стремлении к визуальной артикуляции правящей элиты. В статье предпринимается попытка пересмотра безразличного отношения к достижениям архитектуры этого периода и предлагается взглянуть на нее более внимательно.

Abstract. The article is devoted to the problems of the Russian architecture of the 1730s, the era of Empress Anna Ioannovna's reign. That period has not attracted much attention of researchers until recently, the reasons being poor preservation of the monuments of the 1730s and the lack of notable achievements, especially compared with the magnificent architecture of the Elizabeth's 20-year-long reign. In recent historical research, both the years of Empress Anna Ioannovna's rule in the history of Russia of the 18th century and the figure of the Empress herself have undergone a noticeable revision. Anna's decade appears to have been a period of stabilization and consolidation of the country's transformations that took place during Peter the Great's time. Research into the architecture of that time show that it was under Empress Anna Ioannovna that Petersburg acquired the characteristics of a capital city and began to be considered an imperial residence. In the 1730s, the most significant buildings initiated by Peter the Great were completed: the building of the Twelve Collegia, the Kunstkamera, and the Peter and Paul Cathedral. The new construction of palaces and public buildings over that time, as well as the transfer of former palace buildings to a number of institutions, testified to the desire for a visual articulation of the ruling elite. The article attempts to re-examine the indifference towards the architectural achievements of the period under consideration and suggests taking a closer look at it.

Введение

Франческо Альгаротти, посетивший в середине 1739 года Петербург, застал столицу Российской империи в предпоследний год правления императрицы Анны Иоанновны (1693–1740, годы правления 1730–1740). Он констатировал великолепное местоположение города, первое знакомство с которым для него произошло с самой выгодной позиции — с воды[1]. Но отметил плохое качество строительства и точно описал стилевую картину аннинской архитектуры: «…внешним своим видом строения обязаны далеко не Палладио и не Иниго Джонсу. Тут господствует какой-то смешанный стиль, средний между итальянским, французским и голландским, но с преобладанием голландского» [Альгаротти, 2014, с. 53]. Этим исчерпываются впечатления образованного итальянца от архитектуры Петербурга, все остальное, что он сообщал своим корреспондентам в Европе, касалось описания могущества и величия Российского государства.

Тем не менее, если охватить единым взором архитектурные события 1730-х годов, сопоставив их с предшествующим тридцатилетием петровского правления (что не мог сделать Альгаротти), то достижений окажется не мало. В это время оделась в камень Петропавловская крепость[2], а Петропавловский собор был закончен и освящен[3]; в Адмиралтейской части на Невской перспективе появился новый главный городской собор — церковь Рождества Богородицы[4] — заменивший ветхий Троицкий, построенный в начале столетия на Петербургском острове; старый Исаакиевский собор отстроили заново[5], а законченное здание Двенадцати коллегий стало местом пребывания государственной власти[6]; Адмиралтейство подверглось масштабной реконструкции[7]; в городе были построены Партикулярная верфь[8] и Литейный двор[9]; возникли новые императорские дворцы Зимний и Летний[10], дворцы аннинской знати и обывательские дома. В 1737 году столичный город получил административное деление на пять частей [Полное собрание законов Российской империи, т. 10, 1830, № 7306, с. 199], на Адмиралтейском острове оформился «тривиум», сходящийся к башне верфи: был проложен средний луч — Воскресенский [Луппов, 1957, с. 55], а первый луч получил название Невской перспективы [Полное собрание законов Российской империи, т. 10, 1830, № 7563, с. 473]. В том же году начала работать вновь учрежденная Комиссия о Санктпетербургском строении, занимавшаяся градостроительным развитием столицы [Малиновский, Санкт-Петербург, 2008, с. 271–277].

К этому можно добавить создание в Москве первого геодезического плана города[11], разделение города на 12 команд [Полное собрание законов Российской империи, т. 8, 1830, № 5721, с. 399–400], возведение в Кремле и на Яузе Зимнего[12] и Летнего императорских дворцов[13], появление самостоятельной архитектурной команды при Московской Полицмейстерской канцелярии, которая занималась перепланировкой отдельных районов города по регулярным принципам, а также назначение в древнюю столицу сразу нескольких архитекторов-профессионалов, в частности И.А. Мордвинова и И.Ф. Мичурина, прошедших обучение в Голландии и Фландрии [Словарь архитекторов, 2008, с. 313–317, 420–422].

(1) «…Но вот за поворотом реки перед нами, словно в опере, в мгновение ока открывается панорама столичного города. Роскошные здания теснятся на обоих сторонах реки, смыкаясь друг с другом; пирамидальные башни с позолоченными шпилями высятся там и сям» (Франческо Альгаротти — Джону Харви. (Письмо 4). 30 июня 1739 г. С.-Петербург) [Альгаротти, 2014, с. 52].

(2) Работы завершились в 1740 году согласно надписи на Иоанновских воротах [Малиновский, Санкт-Петербург, 2008, с. 261].

(3) Строительство Петропавловского собора происходило в 1712–1733 годах [Малиновский, Доменико, 2007, с. 26–27].

(4) Церковь Рождества Богородицы была возведена в 1731–1736 годах [Малиновский, Санкт-Петербург, 2008, с. 265–266].

(5) Новый Исаакиевский собор был построен в 1735–1736 годах [Малиновский, Санкт-Петербург, 2008, с. 266].

(6) Строительство здания Двенадцати коллегий происходило в 1722–1732 годах [Малиновский, Санкт-Петербург, 2008, с. 262].

(7) Реконструкция Адмиралтейства происходила в 1728–1738 годах [Пилявский, 1953, с. 46–48].

(8) Партикулярная верфь была построена в 1735–1739 годах [Малиновский, Санкт-Петербург, 2008, с. 259–260].

(9) Литейный двор был построен в 1733–1737 годах [Малиновский, Санкт-Петербург, 2008, с. 259–260].

(10) Летний дворец Анны Иоанновны был построен в 1732 году [Малиновский, 2017, с. 125].

(11) «План императорского столичнаго города Москвы, сочиненной под смотрением архитектора Ивана Мичурина в 1739 году» [Сытин, 1950, с. 240, 260–274].

(12) Зимний дворец Анны Иоанновны в Кремле был построен в 1730 году [Малиновский, 2017, с. 101].

(13) Летний дворец Анны Иоанновны на Яузе был построен в 1731–1735 годах [Малиновский, 2017, с. 102].

В аннинское десятилетие завершилось строительство Ладожского канала [Клименко, 2011, с. 298–337], закладывались крепости и фортификационные укрепления на юге империи [Яковлев, 1995] под смотрением барона генерала-фельдмаршала Б.К. фон Миниха, сооружались сталелитейные заводы на Урале и в Сибири голландским инженером В. де Генниным [Корепанов, 2006].

Архитектуру аннинского десятилетия следует определить как явление, предъявившее подданным Российского государства правильный (идеальный) образ центра молодой империи, родившейся в предыдущее десятилетие.

Первые события аннинской архитектуры: дворцы императрицы

Начало царствования Анны Иоанновны ознаменовалось возвращением главы государства в Кремлевскую резиденцию. Императрица совершила торжественный вход в город 15 февраля 1730 года под двумя триумфальными арками и остановилась в Потешном дворце Кремля. Вскоре в историческом центре страны был построен деревянный Зимний дворец[14] из «более 130 комнат, включая большую залу»[15]. У этого факта было два чрезвычайно важных следствия: после более чем тридцатилетнего перерыва [Аронова, 2022, с. 20–28] власть в лице императрицы Анны Иоанновны вновь вернулась в Кремлевскую резиденцию; в структуре дворцовых помещений появился Тронный зал[16], роль которого в Средние века выполняла Грановитая палата, а в правление Петра I — зал в здании Сената на Троицкой площади Петербурга.

Пребывание двора в Москве[17] было отмечено намерением обустроить на Яузе на территории приобретенной Петром Головинской усадьбы «московский Версаль» — официальную загородную императорскую резиденцию Анненгоф[18], наподобие Петергофа и не состоявшейся Стрельны. Новым дворцовым строительством занимался молодой Ф. Растрелли, занявший пост придворного архитектора императрицы[19], что также произошло впервые, так как в предыдущий период ни один из архитекторов, работавших в России, этого звания не имел.

Растрелли можно назвать первым архитектором молодой Российской империи. В течение десятилетнего правления Анны Иоанновны он последовательно вводил в придворный обиход уже ставшие обязательными для европейских правителей архитектурные образы. В Москве была сделана первая попытка оформить власть роскошью богато декорированных дворцовых пространств и великолепием регулярного садово-паркового комплекса. Следующие работы мастера: Зимний и Летний дворцы в Петербурге, дворцы фаворита императрицы герцога Э. Бирона в Курляндии [Батовский, 2000, с. 77] — продемонстрировали потенциальные возможности этой новой формы репрезентации власти.

Деревянный Летний дворец Анны Иоанновны архитектор разместил на композиционной оси Летнего сада, подчинив последний дворцовой постройке. Он был, как и Зимний кремлевский «Новый дом», одноэтажным строением на каменном основании, насчитывал более тридцати парадных помещений и имел тронный зал.

Зимний дворец императрицы, поставленный напротив бокового корпуса Адмиралтейства, впервые получил парадный двор (cour d'honneur) и прямой подъезд со стороны Невской перспективной дороги[20], то есть обозначил в городском ландшафте особую зону присутствия государыни. Со стороны реки над застройкой невской набережной выделялся высотой и фасадным убранством тронный зал дворца, а со стороны суши (Адмиралтейского острова и Невско-

(14) В документах его называли «Новый дом», возводился он с октября 1730 по январь 1731 года [Евангулова, 1969, с. 45–46].

(15) «Реляция о зданиях, построенных в царствование славной памяти императрицы Анны, а также в царствование ныне правящей императрицы под руководством главного архитектора двора графа де Растрелли, итальянца по национальности» [Батовский, 2000, с. 75].

(16) В последнем (четвертом) Зимнем дворце Петра I было не более 40 помещений на двух этажах, Большой зал имел размеры 11,5 × 19 м и не рассматривался как тронный (там не было тронного места) [Михайлов, 2002, с. 113]. Тронный зал аннинского Зимнего дворца имел размеры 23,8 × 34,6 м.

(17) Двор Анны Иоанновны находился в Москве с 15 февраля 1730 года по 8 января 1732 года.

(18) Летний Аннегоф строился с января 1730 по май 1731 года. Попытки разбить парк продолжались до 1740 года [Евангулова, 1969, с. 55].

(19) Ф. Растрелли был назначен придворным архитектором 1 июля 1730 года [Малиновский, 2017, с. 101].

(20) Этих свойств не было у последнего Зимнего дворца Петра I, отвергнутого Анной Иоанновной, так как он стоял на набережной Невы и был доступен главным образом с воды.

го проспекта) дворец получил особые пространства — курдонер и большой луг (где происходили войсковые шествия, стоял Ледяной маскарадный дворец, был устроен масштабный пиротехнический спектакль по случаю празднования Белградского мира[21]). Даже Нева, ранее главное пространство публичного пребывания власти, оказалась подчиненной Зимнему дворцу. Напротив, на стрелке Васильевского острова был возведен в 1732 году «театр фейерверков» [Ровинский, 1903, с. 206], где в течение всех лет правления императрицы регулярно зажигались иллюминации, а на самой реке устраивались фейерверки. Центростремительный характер формирования городской среды вокруг императорского дворца достиг своей кульминации во время празднования главной военной победы аннинского правления — Белградского мира, когда 14, 15 и 17 февраля 1740 года улицы и набережные вокруг дворца светились разноцветными огнями иллюминаций [Аронова, 2018, с. 112–113].

Аннинский Петербург: освоение суши

В правление Анны Иоанновны местопребывание власти смещается с воды на земную твердь. Императрица не проявляла интереса к Неве и не стремилась повторить опыт своего великого дяди. Несмотря на то что на реке по-прежнему не было ни одного стационарного моста[22] и передвигаться с берега на берег можно было исключительно по воде, императрица и двор предпочли пребывать на Адмиралтейском острове и Литейной части города[23]. Императорский дворец «повернулся» к реке боком, а публичная жизнь двора разместилась в пространстве треугольника: Зимний дворец — Летний дворец — Рождественский собор на Невской перспективе.

В 1730-е годы устроенная при Петре I прямая дорога, обсаженная березками — «проспектива» — получила имя Невской. Теперь она стала настоящей главной улицей имперского города, украшенной двумя

(21) Иллюминация была устроена 17 февраля 1740 года по проекту Растрелли [Батовский, 2000, с. 77; Аронова, 2018, с. 113].

(22) Между Адмиралтейским и Васильевским островами был понтонный мост.

(23) В правлении Анны Иоанновны город был разделен на пять административных частей: Адмиралтейскую, Васильевский остров, Санкт-Петербургскую, Литейную и Московскую [Полное собрание законов Российской империи, т. 10, 1830, № 7306, с. 199].

триумфальными арками (Аничковой и Адмиралтейской) и новой церковью Рождества Богородицы (1733–1737, архитектор И. Бланк) [Малиновский, Санкт-Петербург, 2008, с. 265–266], которая заместила собой обветшавший петровский Троицкий собор на Городовом острове. В течение второй половины 1730-х годов предпринимались постоянные попытки застройки Невского проспекта от Фонтанки до Адмиралтейства каменными домами по образцовым чертежам [Полное собрание законов Российской империи, т. 9, 1830, № 6980, с. 843].

Если во времена Петра «тело» Петербурга получило «скелет», то в эпоху Анны Иоанновны оно обрело «плоть». «Мускулатура» городских кварталов разрасталась на островах дельты Невы, следуя правилам регулярности. «Кровеносные сосуды» параллельных улиц формировали рисунок городского «тела». Так заветы великого Петра: «понеже для красоты города потребно быть <…> регулярному строению» [Полное собрание законов Российской империи, т. 11, 1830, № 8247, с. 266], — в 1730-е годы воплощались в реальные образы столицы Российской империи.

«Механизмы» созидания резиденции

Осуществлением всех работ в Петербурге занимались многочисленные архитекторы и их ученики, распределенные указом императрицы в разные ведомства. Единый строительный орган, работавший в 1710–1720-е годы — Канцелярия от строений — был разделен в 1732 году на три структуры: одна ведала фортификационным строительством, другая — дворцовым, третья — церковным и гражданским [Полное собрание законов Российской империи, т. 8, 1830, № 5969, с. 635]. Наряду с этим возведением зданий занимались Адмиралтейство, Академия наук и Полицмейстерская канцелярия. Канцелярия от строений и Полицмейстерская канцелярия имели самый большой архитекторский штат — команды, состоявшие из архитектора и нескольких помощников-учеников. Именно здесь в 1730-х годах сложилась школа подготовки профессиональных кадров, в которой особую роль сыграл ученик Д. Трезини и помощник Н. Микетти архитектор М.Г. Земцов [Борисова, 1961, с. 98].

Творцами аннинской архитектуры стали мастера, сформировавшиеся в Петровское время. В конце 1720-х годов, когда двор находился

в Москве, а Петербург оказался на несколько лет выпавшим из орбиты государственной жизни, некоторые работавшие здесь иностранные зодчие (Н. Микетти, Г. Киавери, С. ван Звиттен и др.) покинули город, другие остались (Д. Трезини, П.А. Трезини, К.Д. Трезини, Б. Растрелли, Ф. Растрелли, Т. Швертфеггер, Г. Шедель, К. Кондрат, К. Москопф, И.К. Ферстен, К.Ф. Шестлер, И.Я. Шумахер). Среди последних лишь Д. Трезини, Т. Швертфеггер и Б. Растрелли уже заявили себя серьезными профессионалами, способными создавать проекты различных зданий, остальные либо вели работы по чужим проектам (К. Кондрат, Г. Шедель, К. Москопф, И.К. Ферстен), либо только начинали свою карьеру архитектора (П.А. Трезини, К.Д. Трезини, Ф. Растрелли, К.Ф. Шеслер, И.Я. Шумахер) [Малиновский, Художественные связи, 2007, с. 13–170].

В отличие от петровских десятилетий, в аннинские годы рядом с иностранными архитекторами на равных стали выступать отечественные мастера, превратившиеся в настоящих зодчих-профессионалов благодаря продолжительным пенсионерским поездкам в Италию и Нидерланды (П.М. Еропкин, И.А. Мордвинов, И.Ф. Мичурин, И.К. Коробов) [Грабарь, [1912], с. 165–172; Словарь архитекторов, 2008, с. 341–344, 413–417, 420–422] или обучению у старших коллег (М.Г. Земцов) [Словарь архитекторов, 2008, с. 253–257]. К последним следует добавить младшее поколение иностранцев, также сложившихся как архитекторы в России (Ф. Растрелли и И. Бланк) [Словарь архитекторов, 2008, с. 132–133; Малиновский, 2017, с. 97–125].

Архитектуру империи в понимании Анны Иоанновны репрезентировали не только дворцы и церкви, но различные гражданские постройки. Этим, возможно, объясняется относительно малая роль императрицы в качестве заказчицы дворцов (по сравнению с ее преемницей Елизаветой Петровной) и заметно бóльшая — как инициатора возведения гражданских зданий и преобразования городских пространств.

В 1732 году (первый год пребывания двора в Петербурге) началась реконструкция петровского Адмиралтейства, его «магазейны» получили кирпичные стены, Адмиралтейц-коллегия — новое здание в виде прямоугольного двухэтажного центрального корпуса, над которым возвышалась трехъярусная башнеобразная надстройка с высоким золоченым шпилем. Нижний ярус башни занимал двусветный зал коллегии.

Архитектурное решение новой башни Адмиралтейства отличалось сдержанностью, свойственной голландскому классицизму, что соответствовало выучке архитектора Адмиралтейц-коллегии И.К. Коробова, отправленного Петром I для обучения архитектуре в Нидерланды. Скромнее выглядело здание Партикулярной верфи, построенное им же на Фонтанке напротив Летнего сада. П-образное сооружение в центральной части было отмечено двухэтажным, как у Адмиралтейства, объемом с башней и высоким шпилем[24].

Предложенный Коробовым проект Морского полкового двора на Крюковом канале, напротив, демонстрировал вполне дворцовый размах. Трехчастная композиция здания из трех двухэтажных корпусов, соединенных одноэтажными переходами, напоминала структуру петровских загородных ансамблей. Центральное здание двора отличалось наличием двусветного зала на втором этаже, пилястровым портиком в центре фасада, высоким куполом и восьмигранной башней с фигурным шпилем. Проект не был реализован, но свидетельствовал о серьезном отношении власти к зданиям гражданского назначения [Клименко, 2011; Клименко, 2012, с. 185–217]. Это подтверждает осуществление «величественного здания»[25] Литейного двора, располагавшегося вблизи левого берега Невы в конце прямой перспективы, позднее названной Литейным проспектом. Спроектированное и построенное архитектором Канцелярии артиллерии и фортификации И.Я. Шумахером, сооружение было прямоугольным и одноэтажным, его фасады артикулировали два ризалита с треугольными фронтонами. Центральная часть постройки выделялась высокой мансардной крышей и трехъярусной башней с небольшим шпилем, «увенчанным горящей бомбой и покрытым двойной позолотой» [Cook, 1770, p. 59].

Право гражданской архитектуры быть «дворцовой» подтверждает и судьба самого роскошного дворцового здания петровской столицы — Меншикова дворца на Васильевском острове. По распоряжению Анны Иоанновны дворец был отдан учрежденному в 1732 году Кадетскому корпусу.

(24) О деятельности И.К. Коробова см.: [Подольский, 1952, с. 105–116; Пилявский, 1953, с. 41–62; Иогансен, 1997, с. 191–216].

(25) Выражение шотландского врача Джона Кука, в 1736–1750 годах жившего в России [Cook, 1770, p. 59].

Комиссия о Санктпетербургском строении

Забота о столичном городе, который должен был «овеществить» идею императорской резиденции, выразилась в инициативах второй половины правления Анны Иоанновны. Неоднократные пожары уничтожали «тело» города, столицу приходилось без конца отстраивать заново. В 1737 году этот процесс был отдан в ведение самостоятельной вневедомственной структуры при Правительствующем Сенате — Комиссии о Санктпетербургском строении[26]. Комиссия должна была заниматься разработкой планов застройки отдельных частей города и проектов зданий[27]. Ее возглавил Б.К. фон Миних, в качестве архитектора был привлечен П.М. Еропкин, в архитектурную группу вошли М.Г. Земцов, И.К. Коробов, П. Трезини, М.А. Башмаков, И.Я. Шумахер, Е. Тишин и др.

Для эффективности градостроительной работы комиссии было принято решение о создании топографического плана города. Так в 1736–1738 годах появился подробный картографический документ, зафиксировавший состояние Петербурга аннинского времени[28]. Он лег в основу всех проектных градостроительных разработок конца 1730-х годов. Этот план, как рабочий документ, остался в рукописном виде и был опубликован только в конце XIX века в журнале «Зодчий» [Петров, 1878, с. 81–84]. Сравнение его с картами Петербурга петровского времени показывает новую ориентацию чертежа — на юг. Если фокусом пространства города ранее была Нева и Васильевский остров (и это показывала петровская картография), то теперь фокус сместился на Адмиралтейский остров, туда, где пребывала в 1730-е годы императорская власть.

Комиссия не только занималась разработкой планировки отдельных частей столичного города, но создавала «образцовые» проекты для застройки ведомственных слобод и отдельных зданий. Документ, зафиксировавший размах градостроительных преобразований императрицы Анны Иоанновны, — так называемый план И.Ф. Трускотта, опубликованный в конце первого десятилетия правления императрицы Елизаветы Петровны как свидетельство уже определившихся черт образа столицы Российской империи[29].

Доказательством деятельности комиссии могут служить два великолепных чертежа, показывающих фиксацию и перепланировку Адмиралтейского острова[30]. Их высокий графический уровень говорит о двух вещах: профессионализме архитекторов 1730-х годов, их владении современной архитектурной графикой и эстетикой проектной репрезентации; включенности власти в лице императрицы в архитектурный процесс, так как столь изысканная графика чертежей предполагала их «подносной» характер.

Деятельность Комиссии о Санктпетербургском строении стала попыткой аннинской администрации вывести архитектурный процесс в империи на новый уровень, сделать архитектуру выразителем и транслятором идеи власти как общественного блага в масштабах всей страны. Это намерение облеклось в уникальный теоретический

(26) «Оную Комиссию начать тем, чтоб положить в больших, в средних и меньших домах какому строению, как по улицам, так и во дворах, и каким образом, для лучшей предосторожности от пожарного случая, печи, трубы и все прочее строение с лучшею крепостию построены быть имеет, и учинить тому строению каждому особливой, твердой план и чертеж, дабы всяк впредь потому надежно строить и поступать мог; по положению того строения рассмотреть план, которой ныне велено учинить и показав улицы и места, где большим, средним и малым домам быть и в какой пропорции и в каком одному от другого расстоянию, также и где публичным площадям быть и генерально иметь обо всем том рассуждение, что к лучшему, порядочному и безопасному строению служить может...» [Полное собрание законов Российской империи, т. 10, 1830, № 7323, с. 216–217].

(27) Согласно указу императрицы Елизаветы Петровны, написанному в первые годы ее правления и, вероятно, оставшемуся от аннинского времени, комиссия должна была: «Но понеже то недовольно, что на бумаге нарисовано, но надлежит нашей главной полиции иметь крайнее тщание, дабы оное строение и регулированию предписанным образом в совершенство приведено быть могло, и для того искусные архитекторы и художники определены были, которые того смотрели, чтоб к тому строению потребные материалы приуготовлены, и как каменные так и деревянные строения построены были, регулярно и с надлежащим порядком, и того ради нам оная комиссия всеподданнейше представляла, дабы при оной нашей Главной полиции под ведомством и надзиранием генерал полицмейстера учредить особливую о строении Экспедициею, и под смотрением оной архитектурный корпус с принадлежащими членами архитекторами, архитектурными адюнктами и учениками и прочими потребными служителями» [Архитектурный архив, 1946, с. 99–100]. По мнению С.В. Семенцова, «с 1737 г. сформировалась практически единая линия градостроительного развития Санкт-Петербурга, непрерывно продолжавшаяся вплоть до 1761 г.» [Семенцов, 2014, с. 181].

(28) О так называемом «Плане Зихейма» см.: [Семенцов, 2014, с. 182–183].

(29) «План Столичнаго Города Санктпетербурга с изображением знатнейших онаго проспектов изданный трудами Императорской Академии Наук и Художеств в Санктпетербурге 1753 года» // РГАВМФ. Ф. 1331. Оп. 4. Д. 991.

(30) РГАВМФ. Ф. 3л. Оп. 34. Д. 2504, 2505 [Семенцов, Красникова, Мазур, 2004, с. 130–180].

труд — «Должность Архитектурной Экспедиции»[31] — созданный группой архитекторов (М.Г. Земцов, П. Трезини, И.К. Коробов, И.Я. Шумахер) под руководством П.М. Еропкина. Исключительность этого документа — «в сочетании архитектурного трактата со строительным кодексом» [Аркин, 1946, с. 12]. Если второе было требованием власти, то первое привнесли в него авторы — архитекторы аннинского времени.

На страницах «Должности» сформулирована современная концепция архитектурной деятельности, в основе которой с эпохи Ренессанса лежал проект, отображенный на бумаге. Теперь чертеж правил архитектурой, он определял не только стилевые, но пространственные характеристики города, основанные на принципе «регулярности» [Архитектурный архив, 1946, с. 23, 27, 74, 76], и выражал «теорию» — «всегдашнее в созидании движение мысли и рассуждения, дабы в оном все части между собою были согласны, с явным доказанием и изображением в рисунках» [Архитектурный архив, 1946, с. 27].

Вслед за Витрувием авторы трактата утверждали, что «всякому зданию подлежит пропорциа [размер], крепость, покой, красота и великолепие» [Архитектурный архив, 1946, с. 27], и считали архитектуру одной из трех «свободных наук», наряду со скульптурой и живописью [Архитектурный архив, 1946, с. 32].

В тексте сочинения особо оговаривалась важность для города гражданского (публичного) строительства, так как «всякое публичное строение принадлежит красоте города» [Архитектурный архив, 1946, с. 97], что, в свою очередь, прославляет императорскую власть [Архитектурный архив, 1946, с. 27].

Наконец, самостоятельный раздел трактата посвящен «академии архитектурной», которая необходима «для размножения и непресекательной надежды сея науки впредь в пользу государственную» [Архитектурный архив, 1946, с. 31].

Главная мысль «Должности Архитектурной Экспедиции», созданной в последний период правления Анны Иоанновны, — государство как архитектор, а архитектура как выразитель государственных идей. Этот документ своеобразно подытожил результаты десятилетнего правления племянницы Петра Великого. Они оказались логичным

(31) РГАДА. Ф. XVI. Д. 417. Л. 60–235 [Архитектурный архив, 1946, с. 21–99].

следствием преобразовательных инициатив начала века. Аннинская эпоха продолжила движение в том направлении, которое было задано петровским правлением, более того, она сделала его необратимым.

Заключение

Петровский парадиз на берегах Невы в эпоху правления Анны Иоанновны стал полноценной новой столицей Российской империи. Петербург обрел имперский архитектурный образ, в сложении которого весьма преуспели российские архитекторы, сформировавшиеся в петровские годы и пришедшие на смену многочисленным иностранным мастерам. Этим образом как уже готовым архитектурным продуктом воспользовалась преемница Анны Иоанновны, дочь Петра I императрица Елизавета Петровна. Она инициировала в 1748 году запечатление силами Академии наук и художеств «самых красивых проспектов Петербурга» [Алексеева, 2003, с. 69; Малиновский, Михаил Иванович Махаев, 2008, с. 33] как иллюстраций к новому большому плану Петербурга[32]. «План столичного города Санкт-Петербурга с изображениями проспектов», опубликованный в виде альбома из 9 листов с планом города и 12 гравюр с видами столицы, выполненными по рисункам М.И. Махаева, представил российским подданным «правильный образ империи» [Ходько, 2022, с. 5–18], возникший в годы правления Анны Иоанновны на берегах Невы. Из 12 гравюр, обрамлявших план И.Ф. Трускотта, только две — «Проспект Летнего Ее Императорского Величества дому» (1750–1751)[33] и «Проспект новопостроенных палат против Аничковских ворот от восточной стороны с частью Санкт-Петербурга и Невской перспективой дороги от реки Фонтанки» (1749–1750)[34] — показывали архитектурные сооружения, появившиеся в Петербурге после смерти Анны Иоанновны.

(32) О создании плана И.Ф. Трускотта см.: [Семенцов, Красникова, Мазур, 2004, с. 182–398].
(33) Гравюра А.А. Грекова по рисунку М.И. Махаева.
(34) Гравюра Я.В. Васильева по рисунку М.И. Махаева.

Список литературы:

1 *Алексеева М.А.* Михайло Махаев — мастер видового рисунка XVIII века. СПб.: Журнал «Нева», 2003. 447 с.

2 *Альгаротти Ф.* Путешествие в Россию / Пер. Ю.Н. Ильин, Н.М. Ботвинник, В.В. Зельченко; подгот. И.П. Володина, А.Ю. Миролюбова. СПб.: Наука, 2014. 397 с.

3 *Аркин Д.* Русский архитектурный трактат-кодекс XVIII века // Архитектурный архив. Вып. 1 / Под ред. Д. Аркина (отв. ред.), Н. Брунова, И. Маца, Д. Сухова, А. Щучева; Академия архитектуры СССР, Институт истории и теории архитектуры. М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1946. С. 7–20.

4 *Аронова А.*А. Триумф Минервы: военные праздники в России. (1730–1770) // Искусствознание. 2018. № 4. С. 96–133.

5 *Аронова А.А.* Царские дворцы Москвы и Санкт-Петербурга в церемониальной практике двора Петра I // Жизнь во дворце. Взгляд изнутри: Сборник научных статей XXVIII Царскосельской научной конференции / Государственный музей-заповедник «Царское Село». СПб.: Русская коллекция, 2022. С. 20–28.

6 Архитектурный архив. Вып. 1 / Под ред. Д. Аркина (отв. ред.), Н. Брунова, И. Маца, Д. Сухова, А. Щучева; Академия архитектуры СССР, Институт истории и теории архитектуры. М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1946. 143 с.

7 *Батовский А.* Архитектор Растрелли о своих творениях / Сост. и авт. вступ. ст. Ю.М. Денисов; пер. с пол. А.Ю. Грязнова, пер. с фр. С.З. Ластовка. СПб.: Студия Александра Зимина, 2000. 117 с.

8 *Борисова Е.А.* Архитектурное образование в канцелярии от строений во второй четверти XVIII века // Ежегодник Института истории искусств. 1960: Архитектура и живопись. М., 1961. С. 97–131.

9 *Грабарь И.Э.* Заграничные пенсионеры Петра Великого // *Грабарь И.Э.* История русского искусства. Т. 3: Архитектура: [Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке]. М.: Издание И. Кнебель, [1912]. С. 165–172.

10 *Денисов Ю.*М. Исчезнувшие дворцы // Эрмитаж=L'ermitage: История и архитектура зданий / Науч. ред. В.И. Пилявский, В.Ф. Левинсон-Лессинг; пер. на фр. Е.И. Максимовой. Л.: Аврора, 1974. С. 19–38.

11 *Евангулова О.С.* Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1969. 141 с.

12 *Иогансен М.В.* Иван Коробов // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век: Архитекторы барокко. Ранний классицизм. Строгий классицизм: Очерки / Ред. Ю.В. Артьемьева, С.А. Прохватилова; введ. В.К. Шуйского. СПб.: Лениздат, 1997. С. 191–216.

13 *Клименко С.В.* Бурхард Кристоф фон Миних. Опыт создания «архитектурной» биографии // Исследования по истории архитектуры и градостроительства: Научное издание / Под общ. ред. Д.О. Швидковского; Московский архитектурный институт (Государственная академия), кафедра истории архитектуры и градостроительства. Вып. 2. М.: ДПК Пресс, 2011. С. 298–337.

14 *Клименко С.В.* Иван Коробов и особенности формирования стиля барокко в архитектуре аннинского времени // Архитектура и современные информационные технологии. 2012. Специальный выпуск (№ 5). URL: https://marhi.ru/AMIT/2012/special_12/index.php (дата обращения 26.03.2024).

15 *Клименко С.В.* Нидерландские маршруты архитектурных учеников эпохи Петра I и стиль русской архитектуры 1720–1740-х годов // Исследования по истории архитектуры и градостроительства: Научное издание / Под общ. ред. Д.О. Швидковского; Московский архитектурный институт (Государственная академия), кафедра истории архитектуры и градостроительства. Вып. 3. М.: ДПК Пресс, 2012. С. 185–217.

16 *Корелапов Н.С.* Геннин на Урале. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2006. 279 с.

17 *Луппов С.П.* История строительства Петербурга в первой четверти XVIII века. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. 190 с.

18 *Малиновский К.В.* Доменико Трезини. СПб.: Крига, 2007. 231 с.

19 *Малиновский К.В.* Художественные связи Германии и Санкт-Петербурга в XVIII веке. СПб.: Крига, 2007. 494 с.

20 *Малиновский К.В.* Михаил Иванович Махаев. СПб.: Крига, 2008. 223 с.

21 *Малиновский К.В.* Санкт-Петербург XVIII века. СПб: Крига, 2008. 573 с.

22 *Малиновский К.В.* Бартоломео и Франческо Растрелли. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2017. 271 с.

23 *Михайлов Г.В.* Зимние дворцы Петра I: Архитектура и художественное убранство. События и люди. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002. 220 с.

24 *Петров П.Н.* Петербург в застройке и сооружениях // Зодчий. 1878. № 8. С. 81–84.

25 *Пилявский А.* Иван Кузьмич Коробов // Архитектурное наследство: Сборник / Центральный науч.-исслед. Ин-т теории и истории архитектуры. Вып. 4. М.: Стройиздат, 1953. С. 41–62.

26 *Подольский Р.* Иван Кузьмич Коробов // Советская архитектура. 1952. № 3. С. 105–116.

27 Полное собрание законов Российской империи: [Собрание 1-е. С 1649 года по 12 дек. 1825 г.]. Т. 8: 1728–1732: [№ 5220–6293]. СПб.: Тип. 2-го Отд-ния Собств. Е.И.В. канцелярии, 1830. 1014 с.

28 Полное собрание законов Российской империи: [Собрание 1-е. С 1649 года по 12 дек. 1825 г.]. Т. 9: 1733–1736: [№ 6294–7142]. СПб.: Тип. 2-го Отд-ния Собств. Е.И.В. канцелярии, 1830. 1025 с.

29 Полное собрание законов Российской империи: [Собрание 1-е. С 1649 года по 12 дек. 1825 г.]. Т. 10: 1737–1739 [№ 7143–7996]. СПб.: Тип. 2-го Отд-ния Собств. Е.И.В. канцелярии, 1830. 995 с.

30 Полное собрание законов Российской империи: [Собрание 1-е. С 1649 года по 12 дек. 1825 г.]. Т. 11: 1740–1743 [№ 7997–8848]. СПб.: Тип. 2-го Отд-ния Собств. Е.И.В. канцелярии, 1830. 988 с.

31 *Ровинский Д.А.* Обозрение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. СПб.: А.С. Суворин, 1903. 330 с.

32 *Семенцов С.В.* Градостроительная деятельность Анны Иоанновны в Санкт-Петербурге: необходимость ликвидации последствий пожаров и развитие наследия Петра Великого. 1736–1740 гг. // Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. 2014. Вып. 1. С. 173–195.

33 *Семенцов С.В., Красникова О.А., Мазур Т.П., Шрадер Т.А.* Санкт-Петербург на картах и планах первой половины XVIII века. СПб.: Эклектика, 2004. 432 с.

34 Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV — середины XVIII века / Российская акад. архитектуры и строит. наук, Науч.-исслед. ин-т теории архитектуры и градостроительства, Федеральное арх. агентство, Российский гос. архив древних актов; отв. ред. И.А. Бондаренко. М.: ЛКИ, НИИТАГ, 2008. 772 с.

35 *Сытин П.В.* История планировки и застройки Москвы: Материалы и исследования. Т. 1: 1147–1762. М.: [б.и.], 1950. 412 с.

36 *Ходько Ю.* Похвала столичному городу Петербургу // Петербург Михаила Махаева: Графика и живопись второй половины XVIII века: Каталог / Науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2022. С. 5–18.

37 *Яковлев В.В.* История крепостей: Эволюция долговременной фортификации. СПб.: Полигон, 1995. 312 с.

38 *Cook J.* Voyages and Travels through the Russia Empire, Tartary, and Part of the Kingdom of Persia. In 2 vols. Edinburgh, 1770. 628 p.

References:

1 Alekseeva M.A. *Mikhailo Makhaev — master vidovogo risunka XVIII veka* [Mikhailo Makhaev, a Master of View Drawing of the 18th Century]. St. Petersburg, Zhurnal “Neva” Publ., 2003. 447 p. (In Russian)

2 Al’garotti F. *Puteshestvie v Rossiyu* [Travel to Russia], transl. Yu.N. Ilyin, N.M. Botvinnik, V.V. Zelchenko, prep. I.P. Volodina, A. Yu. Mirolyubova. St. Petersburg, Nauka Publ., 2014. 397 p. (In Russian)

3 Arkin D. Russkii arkhitekturnyi traktat-kodeks XVIII veka [Russian Architectural Treatise-Code of the 18th Century]. *Arkhitekturnyi arkhiv* [Architectural Archive]. Issue 1, eds. D. Arkin, N. Brunov, I. Matsa, D. Sukhov, A. Shchuchev, Academy of Architecture of the USSR, Institute of History and Theory of Architecture. Moscow, Izdatel’stvo Akademii arkhitektury SSSR Publ., 1946, pp. 7–20. (In Russian)

4 Aronova A.A. Triumf Minervy: voennye prazdniki v Rossii (1730–1770) [The Triumph of Minerva: Military Holidays in Russia (1730–1770)]. *Iskusstvoznanie* [Art Studies], 2018, no. 4, pp. 96–133. (In Russian)

5 Aronova A.A. Tsarskie dvortsy Moskvy i Sankt-Peterburga v tseremonial’noi praktike dvora Petra I [The Royal Palaces of Moscow and St. Petersburg in the Ceremonial Practice of the Court of Peter the Great]. *Zhizn’ vo dvortse. Vzglyad iznutri: Sbornik nauchnykh statei XXVIII Tsarskosel’skoi nauchnoi konferentsii* [Life in the Palace. An Inside Look: Collection of Scientific Articles of the 28th Tsarskoye Selo Scientific Conference], State Museum-Reserve “Tsarskoye Selo”. St. Petersburg, Russkaya kollektsiya Publ., 2022, pp. 20–28. (In Russian)

6 *Arkhitekturnyi arkhiv* [Architectural Archive]. Issue 1, eds. D. Arkin, N. Brunov, I. Matsa, D. Sukhov, A. Shchuchev, Academy of Architecture of the USSR, Institute of History and Theory of Architecture. Moscow, Izdatel’stvo Akademii arkhitektury SSSR Publ., 1946. 143 p. (In Russian)

7 Batovskii A. *Arkhitektor Rastrelli o svoikh tvoreniyakh* [Architect Rastrelli on His Creations], comp., intr. article’s author Yu.M. Denisov, transl. from Polish A. Yu. Gryaznova, transl. from French S.Z. Lastovka. St. Petersburg, Studiya Aleksandra Zimina Publ., 2000. 117 p. (In Russian)

8 Borisova E.A. Arkhitekturnoe obrazovanie v kantselyarii ot stroenii vo vtoroi chetverti XVIII veka [Architectural Education in the Office of Buildings in the Second Quarter of the 18th Century]. *Ezhegodnik Instituta istorii iskusstv. 1960: Arkhitektura i zhivopis’* [The Yearbook of the Institute of Art History. 1960: Architecture and Painting]. Moscow, 1961, pp. 97–131. (In Russian)

9 Grabar’ I.E. Zagranichnye pensionery Petra Velikogo [Peter the Great’s Overseas Pensioners]. Grabar’ I.E. *Istoriya russkogo iskusstva* [The History of Russian Art]. Vol. 3: *Arkhitektura: Peterburgakaya arkhitektura v XVIII i XIX veke* [Architecture: St. Petersburg Architecture in the 18th and 19th Centuries]. Moscow, Izdanie I. Knebel’ Publ., [1912], pp. 165–172. (In Russian)

10 Denisov Yu.M. Ischeznuvshie dvortsy [Disappeared Palaces]. *Ermitazh=L’ermitage: Istoriya i arkhitektura zdanii* [Hermitage=L’ermitage: History and Architecture of Buildings], sc. eds. V.I. Pilyavsky, V.F. Levinson-Lessing, transl. into French E.I. Maksimova. Leningrad, Avrora Publ., 1974, pp. 19–38. (In Russian)

11 Evangulova O.S. *Dvortsovo-parkovye ansambli Moskvy pervoi poloviny XVIII veka* [Palace and Park Ensembles of Moscow in the First Half of the 18th Century]. Moscow, Izd-vo Mosk. un-ta Publ., 1969. 141 p. (In Russian)

12 Iogansen M.V. Ivan Korobov [Ivan Korobov]. *Zodchie Sankt-Peterburga, XVIII vek: Arkhitektory barokko. Rannii klassitsizm. Strogii klassitsizm: Ocherki* [Architects of St. Petersburg, 18th Century: Baroque Architects. Early Classicism. Strict Classicism: Essays], eds. Yu.V. Atremieva, S.A. Prokhvatilova, intr. V.K. Shuisky. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 1997, pp. 191–216. (In Russian)

13 Klimenko S.V. Burkhard Kristof fon Minikh. Opyt sozdaniya “arkhitekturnoi” biografii [Burchard Christoph von Minich. The Experience of Creating an ‘Architectural’ Biography]. *Issledovaniya po istorii arkhitektury i gradostroitel’stva: Nauchnoe izdanie* [Research on the History of Architecture and Urban Planning: Scientific Publication], gen. ed. D.O. Shvidkovsky, Moscow Architectural Institute (State Academy), Department of History of Architecture and Urban Planning. Issue 2. Moscow, DPK Press Publ., 2011, pp. 298–337. (In Russian)

14 Klimenko S.V. Ivan Korobov i osobennosti formirovaniya stilya barokko v arkhitekture anninskogo vremeni [Ivan Korobov and the Peculiarities of the Formation of the Baroque Style in the Architecture of the Anna’s Period]. *Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii*, 2012, special issue (no. 5). Available at: https://marhi.ru/AMIT/2012/special_12/index.php (accessed 26.03.2024). (In Russian)

15 Klimenko S.V. Niderlandskie marshruty arkhitekturnykh uchenikov ehpokhi Petra I i stil’ russkoi arkhitektury 1720–1740-kh godov [Dutch Routes of Architectural Students of the Era of Peter I and the Style of Russian Architecture of the 1720s-1740s]. *Issledovaniya po istorii arkhitektury i gradostroitel’stva: Nauchnoe izdanie* [Research on the History of Architecture and Urban Planning: Scientific Publication], gen. ed. D.O. Shvidkovsky, Moscow Architectural Institute (State Academy), Department of History of Architecture and Urban Planning. Issue 3. Moscow, DPK Press Publ., 2012, pp. 185–217. (In Russian)

16 Korepanov N.S. *Gennin na Urale* [Gennin in the Urals]. Ekaterinburg, Bank kul’turnoi informatsii Publ., 2006. 279 p. (In Russian)

17 Luppov S.P. *Istoriya stroitel’stva Peterburga v pervoi chetverti XVIII veka* [The History of the Construction of St. Petersburg in the First Quarter of the 18th Century]. Moscow, Leningrad, Izd-vo Akad. nauk SSSR Publ., 1957. 190 p. (In Russian)

18 Malinovskii K.V. *Domeniko Trezini* [Domenico Trezzini]. St. Petersburg, Kriga Publ, 2007. 231 p. (In Russian)

19 Malinovskii K.V. *Khudozhestvennye svyazi Germanii i Sankt-Peterburga v XVIII veke* [Artistic Ties Between Germany and St. Petersburg in the 18th Century]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2007. 494 p. (In Russian)

20 Malinovskii K.V. *Mikhail Ivanovich Makhaev* [Mikhail Ivanovich Makhaev]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2008. 223 p. (In Russian)

21 Malinovskii K.V. *Sankt-Peterburg XVIII veka* [St. Petersburg of the 18th Century]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2008. 573 p. (In Russian)

22 Malinovskii K.V. *Bartolomeo i Franchesko Rastrelli* [Bartolomeo and Francesco Rastrelli]. St. Petersburg, Levsha. Sankt-Peterburg Publ., 2017. 271 p. (In Russian)

23 Mikhailov G.V. *Zimnie dvortsy Petra I: Arkhitektura i khudozhestvennoe ubranstvo. Sobytiya i lyudi* [Winter Palaces of Peter the Great: Architecture and Artistic Decoration. Events and People]. St. Petersburg, Filologicheskii f-t SPbGU Publ., 2002. 220 p. (In Russian)

24 Petrov P.N. Peterburg v zastroike i sooruzheniyakh [St. Petersburg in Buildings and Structures]. *Zodchii*, 1878, no. 8, pp. 81–84. (In Russian)

25 Pilyavskii A. Ivan Kuz’mich Korobov [Ivan Kuzmich Korobov]. *Arkhitekturnoe nasledstvo: Sbornik* [Architectural Heritage: Collection], Central Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture. Issue 4. Moscow, Stroiizdat Publ., 1953, pp. 41–62. (In Russian)

26 Podol’skii R. Ivan Kuz’mich Korobov [Ivan Kuzmich Korobov]. *Sovetskaya arkhitektura* [Soviet Architecture], 1952, no. 3, pp. 105–116. (In Russian)

27 *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii: Sobranie 1-e. S 1649 goda po 12 dek. 1825 g.* [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire: Collection 1st. From 1649 to December 12, 1825]. Vol. 8: 1728–1732: № 5220–6293 [1728–1732: No. 5220–6293]. St. Petersburg, Tip. 2-go Otd-niya Sobstv. E.I.V. kantselyarii Publ., 1830. 1014 p. (In Russian)

28 *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii: Sobranie 1-e. S 1649 goda po 12 dek. 1825 g.* [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire: Collection 1st. From 1649 to December 12, 1825]. Vol. 9: 1733–1736: № 6294–7142 [1733–1736: No. 6294–7142]. St. Petersburg, Tip. 2-go Otd-niya Sobstv. E.I.V. kantselyarii Publ., 1830. 1025 p. (In Russian)

29 *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii: Sobranie 1-e. S 1649 goda po 12 dek. 1825 g.* [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire: Collection 1st. From 1649 to December 12, 1825]. Vol. 10: 1737–1739: № 7143–7996 [1737–1739: No. 7143–7996]. St. Petersburg, Tip. 2-go Otd-niya Sobstv. E.I.V. kantselyarii Publ., 1830. 995 p. (In Russian)

30 *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii: Sobranie 1-e. S 1649 goda po 12 dek. 1825 g.* [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire: Collection 1st. From 1649 to December 12, 1825]. Vol. 11: 1740–1743: № 7997–8848 [1740–1743: No. 7997–8848]. St. Petersburg, Tip. 2-go Otd-niya Sobstv. E.I.V. kantselyarii Publ., 1830. 988 p. (In Russian)

31 Rovinskii D.A. *Obozrenie ikonopisaniya v Rossii do kontsa XVII veka. Opisanie feierverkov i illyuminatsii* [An Overview of Icon Painting in Russia until the End of the 17th Century. Description of Fireworks and Illuminations]. St. Petersburg, A.S. Suvorin Publ., 1903. 330 p. (In Russian)

32 Sementsov S.V. Gradostroitel’naya deyatel’nost’ Anny Ioannovny v Sankt-Peterburge: neobkhodimost’ likvidatsii posledstvii pozharov i razvitie naslediya Petra Velikogo. 1736–1740 gg. [Anna Ioannovna’s Urban Planning Activity in St. Petersburg: The Need to Eliminate the Consequences of Fires and the Development of the Legacy of Peter the Great. 1736–1740]. *Vestnik SPbGU. Ser. 15: Iskusstvovedenie*, 2014, issue 1, pp. 173–195. (In Russian)

33 Sementsov S.V., Krasnikova O.A., Mazur T.P., Shrader T.A. *Sankt-Peterburg na kartakh i planakh pervoi poloviny XVIII veka* [St. Petersburg on Maps and Plans of the First Half of the 18th Century]. St. Petersburg, Ehklektika Publ., 2004. 432 p. (In Russian)

34 Slovar’ arkhitektorov i masterov stroitel’nogo dela Moskvy XV — serediny XVIII veka [Dictionary of Architects and Masters of Construction in Moscow of the 15th — mid 18th Century], Russian Academy of Architecture and Building Sciences, Scientific Research Institute of Theory of Architecture and Urban Planning, Federal Architectural Agency, Russian State Archive of Ancient Acts, ed. I.A. Bondarenko. Moscow, LKI Publ., NIITAG Publ., 2008. 772 p. (In Russian)

35 Sytin P.V. *Istoriya planirovki i zastroiki Moskvy: Materialy i issledovaniya* [The History of the Planning and Development of Moscow: Materials and Research]. Vol. 1: 1147–1762. Moscow, 1950. 412 p. (In Russian)

36 Hod’ko Yu. Pokhvala stolichnomu gorodu Peterburgu [Praise for the Capital City of St. Petersburg]. *Peterburg Mikhaila Makhaeva: Grafika i zhivopis’ vtoroi poloviny XVIII veka: Katalog* [Mikhail Makhaev’s Petersburg: Graphics and Paintings of the Second Half of the 18th Century: Catalog], sc. director E. Petrova. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2022, pp. 5–18. (In Russian)

37 Yakovlev V.V. *Istoriya krepostei: Ehvolyutsiya dolgovremennoi fortifikatsii* [The History of Fortresses: The Evolution of Long-term Fortification]. St. Petersburg, Poligon Publ., 1995. 312 p. (In Russian)

38 Cook J. *Voyages and Travels through the Russia Empire, Tartary, and Part of the Kingdom of Persia*. In 2 vols. Edinburgh, 1770. 648 p.

УДК 72
ББК 85.1

Морозова Софья Сергеевна
Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра кино и современного искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0009-0005-7121-9549
ResearcherID: KQU-9245-2024
morozova.ss@rggu.ru
Ключевые слова: маскарон, скульптура, статуя, рельеф, архитектура, Античность, классицизм, традиция, мифология, маска, античные боги, античные герои

Морозова Софья Сергеевна

Античные маскароны в системе смыслов русской архитектуры XIX — начала XX века

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-282-295

Для цит.: Морозова С.С. *Античные маскароны в системе смыслов русской архитектуры XIX — начала XX века* // Художественная культура. 2024. № 3. С. 282–295. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-282-295.

For cit.: Morozova S.S. Antique Mascarons in the System of Meanings of the Russian Architecture of the 19th — Early 20th Centuries. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 282–295. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-282-295. (In Russian)

Morozova Sofya S.
PhD (in Art History), Associate Professor, Cinema and Contemporary Art Department, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
ORCID ID: 0009-0005-7121-9549
ResearcherID: KQU-9245-2024
morozova.ss@rggu.ru
Keywords: mascaron, sculpture, statue, relief, architecture, Antiquity, Classicism, tradition, mythology, mask, ancient gods, ancient heroes

Morozova Sofya S.

Antique Mascarons in the System of Meanings of the Russian Architecture of the 19th — Early 20th Centuries

Аннотация. В статье рассматриваются основные смысловые и композиционные принципы расположения маскаронов античной тематики в пространстве русской архитектуры XIX — начала XX века на примере сооружений Москвы и Петербурга. Они оказались в фокусе поисков художественной выразительности отечественных скульпторов и архитекторов. Тем не менее маскароны еще ни разу не становились предметом специализированного научного исследования. Акценты, которые они вносят в образную концепцию сооружений, весьма показательны для понимания системы смыслов некоторых произведений русской архитектуры. Все это определяет актуальность обращения к данной проблеме. В исследовании использованы формально-стилистический и сравнительный методы анализа.

Abstract. The article discusses the basic semantic and compositional principles of the location of ancient-themed mascarons in the space of the Russian architecture of the 19th — early 20th centuries on the example of buildings in Moscow and St Petersburg. They have appeared in the focus of the search for artistic expression by Russian sculptors and architects. Nevertheless, mascarons have never been the subject of specialized scientific research. The accents they bring to the figurative concept of structures are very instructive for understanding the system of meanings of some works of Russian architecture. All this determines the relevance of addressing this issue. The study uses formal stylistic and comparative methods of analysis.

Введение

Маскароны, как один из элементов скульптурного декора в русской архитектуре Нового времени, в научной литературе зачастую появляются в качестве своеобразного «общего места» либо непременного пункта перечисления видов декоративного убранства. Эта ситуация характерна как для монографических трудов, так и статей, посвященных отдельным проблемам отечественной архитектуры и скульптуры. Так, например, Д.Е. Аркин в своей основополагающей работе «Образы архитектуры и образы скульптуры» говорит о маскаронах морских божеств, играющих важную роль в пластическом решении протяженного фасада Адмиралтейства [Аркин, 1990, с. 224]. Его мысль получила развитие и в статье М.М. Алленова, посвященной программной перекличке реминисценций образов Античности в архитектурно-скульптурном ансамбле А.Д. Захарова и поэтическом произведении О.Э. Мандельштама [Алленов, 2003, с. 271–301].

Тем не менее до настоящего времени маскароны еще ни разу не становились предметом специального научного исследования, хотя их роль в формировании смысла архитектурного памятника отнюдь не ограничивается исключительно украшением. Рассмотрение места маскаронов на фасадах и уяснение тех акцентов, которые они вносят в образную концепцию сооружений, может, по мнению автора, стать весьма показательным для понимания системы смыслов некоторых произведений русской архитектуры, а также, в научной перспективе, и значения этого скульптурного элемента для эволюции образа Античности в символическом пространстве русских городов означенной эпохи.

В данной статье в фокусе внимания окажутся только маскароны античной тематики, поскольку они использовались в оформлении фасадов на протяжении всего XIX и в начале XX столетия, независимо от изменения архитектурных стилей или вариативности культурных кодов обеих столиц, а порой и жанровых делений. Это делает подобный выбор вполне оправданным и чрезвычайно репрезентативным для определения роли маскарона в формировании семантической структуры здания.

Маскарон и маска

Онтологическая связь маскарона с маской очевидна уже в самом названии, производном от маски, что дает возможность предположить и определенный параллелизм их функционирования в пространстве культуры той или иной эпохи. Чтобы в дальнейшем более отчетливо определить границы семантического поля, в котором действует маскарон в архитектуре, очевидно, следует прежде всего обозначить некоторые наиболее существенные функции и смыслы маски. Маска, согласно общим представлениям, это некий вид «одежды для лица», которая естественным образом должна защищать, но одновременно и скрывать его. Следовательно, можно предположить, что маскарон также должен обладать функциями сокрытия и защиты. И действительно, символическое значение маскарона как оберега легко считывается. Однако с функцией сокрытия дело обстоит куда сложнее. Совершенно очевидно, что наложение маскарона отнюдь не скрывает, а выявляет и дополнительно фиксирует плоскость фасада в местах ее разрывов — дверных и оконных проемов. В таком случае, что же призван скрыть маскарон?

Отметим несколько существенных, с точки зрения автора, моментов. Во-первых, неизменность, скажем более — принципиальная неизменяемость маски. Ее застылость знаменует в античной культуре принадлежность к вечности, к очищенному, истинному бытию. Маска является своеобразной антитезой непостоянству лица, подверженного влиянию быстротекущего, все меняющего времени. Согласно определению С.С. Аверинцева, «лицо живет, но маска пребывает. Неподвижно-четкая, до конца выявленная и явленная маска — это смысловой предел непрерывно выявляющегося лица. У лица есть своя история; маска — это чистая структура, очистившаяся от истории и через это достигшая полной самоопределенности…» [Аверинцев, 2004, с. 52]. Следовательно, маска скрывает преходящее в человеке, обнажая его сущность.

Во-вторых, античная маска маркирует границу двух миров — профанного, изменчивого, человеческого и сакрального, сокрытого, вечного. В этом случае она является знаком трансформации человеческого бытия, символом вхождения в иной бытийственный пласт. И вместе с тем выступает формой защиты. Поскольку сакральное, как подчеркивает Роже Кайуа, один из французских философов,

обращавшихся к проблеме маски, обладает весьма опасными свойствами: «Человек или предмет может ничуть не измениться внешне. Тем не менее он полностью преобразился. …Он вызывает чувства страха и почтения и выступает как „запретный“. Соприкасаться с ним стало опасно… сакральное это всегда так или иначе „то, к чему нельзя приблизиться, не погибнув“» [Кайуа, 2003, с. 152].

На этот двойственный, парадоксальный характер бытования маски в культуре Античности, Средневековья, а затем XX столетия указывает и А.С. Костомаров: «Судьба маски в культуре парадоксальна. С одной стороны, мы видим ее как то, что открывает человеку трансцендентное… с другой стороны, маска скрывает лицо человека, утаивает его от других, искажает его духовный облик» [Костомаров, 2022, с. 11].

Проецируя вышесказанное о маске на ее производное — маскарон, легко провести параллель между лицом человека, его личностью, и фасадом как «лицом» архитектурного сооружения. Тем более что подобные представления о скульптурном декоре как «одежде» здания, которая призвана в художественной форме проявить его идею (то есть суть), формировались в русском обществе на протяжении всего XIX века и нашли свое отражение в работах теоретиков архитектуры и архитекторов конца столетия [подробнее об этом см.: Вершинина, 2004, с. 20]. Следовательно, можно с большой долей уверенности предположить, что маскарон призван скрыть становление фасада, подчеркнув, напротив, его завершенность, стабильность и вечность. В этом контексте особую значимость приобретают две важные с точки зрения смысла оппозиции. Первая — традиционная оценочная оппозиция «низ — верх» и соответствующее ей отчетливое развертывание пластического высказывания от декоративных элементов нижних, цокольных этажей к семантически более нагруженным, нарративным рельефам и статуям в верхних этажах. Вторая оппозиция — между внутренним, замкнутым в своих пределах интерьером и внешним, постоянно меняющимся миром. Фасад здания, таким образом, может быть прочитан в качестве границы, хотя и проницаемой посредством окон и дверей. Следовательно, маскарон должен знаменовать в этой системе смысловой предел изменчивости, выступать своеобразным маркером границы между мирами явленного, демонстрируемого всем фасада и сокрытого, доступного лишь избранным пространства интерьера.

В связи с этим место расположения маскаронов на фасаде является весьма красноречивым отражением их двоякой функции. Их роль в обеих смысловых оппозициях прочтения фасада чрезвычайно важна. Традиционно маскароны используются для оформления нижних этажей, цоколя, основания здания в качестве замковых камней над оконными или дверными проемами. Символически это пространство стихий, инстинктов и хаоса. Здесь на уровне первого этажа человек естественным образом физически взаимодействует с архитектурным сооружением, сопоставляя себя с ним, и именно здесь его человеческому времени соответствует вечно пребывающий хтонический хаос. Не случайно на этом ярусе наиболее часто помещаются маскароны животных, монстров и стихий — горгонейоны, головы львов, наяд и тритонов, которые должны защищать от проникновения непрошенных или недостойных гостей и одновременно обозначать предел неорганизованности, изменчивости, подвижности.

Маскароны в архитектуре двух столиц: типология и смыслы

Популярный мотив львиной маски находит свои истоки в символике Античности. Показательно в этом контексте, что пес Цербер, охранявший запретное царство смерти, обладал тремя головами, одна из которых была львиной. Предполагается, что она обозначала победу, торжество настоящего времени над прошлым (голова волка) и будущим (голова собаки). И, следовательно, в одном образе могут соединяться различные качества — власть, сила, победа и одновременно охрана, обозначение неприступности границы между бурлящим настоящим, выраженным в стихийности толпы прохожих, и вечно длящейся замкнутостью, стабильностью интерьера. И в этом смысле львиные маскароны чрезвычайно уместны и востребованы в скульптурном убранстве архитектуры как русского классицизма, особенно послепожарной Москвы (усадьба Гагариных, 1821–1829, архитектор Доменико Жилярди, скульптор (эскизы) Гавриил Замараев; усадьба Усачёвых-Найдёновых, 1829–1931, архитекторы Доменико Жилярди, Афанасий Григорьевич Григорьев (?), и др.), так и построек середины-конца XIX века (пример — маскароны купеческого дома в Старосадском переулке, 8, строение 1а, 1878, архитектор Константин Викторович Терский).

Размещение в нижних этажах маскаронов Медузы Горгоны также вполне укладывается в структуру смысловых пересечений. С одной стороны, окаменение хтонического чудовища в буквальном смысле репрезентирует обращение времени в вечность, логическое завершение стихийных процессов формирования земли и превращения ее в твердь в структуре космического порядка. В архитектуре символической параллелью является антитеза стройной конструкции здания и бесформенности массы материала, пребывающего в способном к изменениям природном пространстве. А с другой, буква мифа и практика античного искусства делают горгонейон однозначно читаемым знаком оберега, неприступности предела, границы, преодолеть которую позволено лишь избранным. Примеры маскаронов Медузы в русской архитектуре существуют в больших количествах. Так, мы находим их в качестве замковых камней в особняке Николая Леонтьевича Бенуа в Санкт-Петербурге (1848–1849, архитектор Николай Леонтьевич Бенуа) или над входом в доходный дом Коммерческого училища в Санкт-Петербурге (1913–1915, по проекту архитектора Николая Ильича Богданова). Интересно отметить, что в особняке Н.Л. Бенуа маскарону Медузы Горгоны сопутствуют маскароны Наяды, то есть мифологического существа, связанного с водной стихией, но тоже не бессмертного. Вариацией этой же темы является и маскарон старца Протея, обладавшего необыкновенной способностью к перевоплощению и принимавшего любые обличья, над окнами цокольного этажа дома А.В. Шугаевой в Москве (1903–1904, по проекту архитектора Ивана Гавриловича Кондратенко). Лейтмотив метаморфозы, изменений на уровне освоенного человеком ландшафта, с его водой и почвой, символами вечно меняющихся, беспокойных стихий, или места обитания человека, звучит здесь особенно отчетливо.

Однако не менее существенно, что тема трансформации, разыгранная в форме маскаронов, продолжает свое развитие и в более высоких уровнях фасадов, расставляя дополнительные акценты и выявляя смысл с возрастающей определенностью. Классическим примером этого является сочетание маскаронов Тритона и Наяды, низших водных божеств, непосредственно выражающих переход от хаоса стихий к космосу олимпийских богов, над окнами первого, нижнего этажа Адмиралтейства в Санкт-Петербурге (1823, архитектор Андреян Дмитриевич Захаров, скульптор Федос Федосович Щедрин) с маскаронами Нептуна и Амфитриты, соответствующих им в замковых камнях окон второго яруса. Таким образом, более высокой статус богов и богинь знаменует большую степень недоступности границы для проникновения (в частности, для взглядов прохожих), репрезентируя в буквальном смысле следующий уровень абстрагирования от суеты низа и, следовательно, более высокую степень гармонии, видимым пределом которой является своеобразный «акрополь» центральной башни Адмиралтейства.

Подобный вариант развития темы возможен не только по оси «низ — верх», но и по горизонтали, то есть при продвижении зрителя в глубину меняющего свою смысловую значимость пространства — при переходе от красной линии улицы во двор частной городской усадьбы или особняка. Так, ворота усадьбы Ивана Родионовича Баташева в Москве, на улице Яузской, 11 (1798–1799, архитектор Родион Родионович Казаков (?)) украшают львиные маскароны, о символике которых уже было сказано выше. Любопытно, что эту тему подхватывают и развивают маскароны над входом в центральный дом, расположенный в глубине парадного двора. Они буквально демонстрируют «очеловечивание», структурирование, сочетая в одном скульптурном элементе декора приметы львиной морды и черты человеческого лица. Антропоморфность маскарона, несомненно, символизирует трансформацию от стихийной неукротимости к разумному, человеческому контролю в проявлении силы. Далее уровень «цивилизованности» продолжает расти с развитием фасада вверх: над окнами второго этажа уже размещаются рельефы с изображением букраниев, античных героев и олимпийских богов — Энея, Дидоны, Вулкана и Венеры.

Эта тенденция свойственна не только строгим правилам архитектуры классицизма, но и постройкам второй половины XIX — начала XX века. Например, в уже упомянутом выше московском жилом доме в Старосадском переулке, 8, строение 1а, во втором этаже появляются маскароны шутов. В данном случае мы видим две личины — зверя и человека, который скрывает истинное лицо под маской. Возникают дополнительные оттенки и игра смыслов. Звериный облик оказывается знаком вечной, неизменной сущности, зато человеческий — знаком игры, смены ролей. То есть способность к трансформации понимается как важное и ценное качество, свойственное более структурированному, высшему порядку.

И все же гораздо чаще эта тема артикулирована как оппозиция «человеческое — божественное». Так, окна первого этажа доходного дома в Романовом переулке, 3, в Москве (конец 1890-х, архитектор Александр Фелицианович Мейснер) оформлены маскаронами Геракла в львиной шкуре на голове. Тема героической победы человека над зверем обозначает низший, почвенный уровень метаморфозы. Логическим завершением этого вектора трансформации становится появление в третьем этаже маскаронов богини Афины, покровительницы Геракла, его божественного двойника. Физическая, стихийная сила побеждается человеческим разумом и затем результирует в абсолютной божественной мудрости и гармонии.

Впрочем, возможны и иные варианты, с несколько более сложным прочтением. Например, в доходном доме на Тверском бульваре, 17, строение 1, в Москве (1880, архитектор Семен Семенович Эйбушитц), в первом этаже помещены маскароны воинов в шлеме, а в третьем — в разорванных лучковых фронтончиках над окнами — маскароны Наяды или Нимфы в сочетании с маскаронами сатиров в капителях пилястр. Тем не менее оппозиция низа и верха сохраняет свою актуальность — человеческий мир противополагается миру природы, чья мощь и древность превосходят человеческие силы и краткость отмеренного срока жизни.

Показательным исключением из этого ряда является, пожалуй, маскарон Гермеса, который позже других возникает в репертуаре русской декоративной пластики, что вполне объяснимо активным развитием торговли в конце XIX — начале XX века. И хотя его изображения также традиционно располагаются в верхней зоне фасадов, однако они почти никогда, в отличие от других античных богов и богинь (Зевса, Афины, Геры и т.д.), не выступают в рамках отмеченного автором специфического высказывания в системе смыслов здания, замыкая логическое их восхождение от мифологических персонажей низшего порядка или героев-людей к богам Олимпа как выражению крайней степени гармоничного и сакрального, наиболее трудно достижимого уровня бытия. Примеры многочисленны в обеих столицах, наиболее характерные — особняк Э.М. Мейера в Санкт-Петербурге на Английской набережной, 30 (1870–1872, архитекторы Карл Карлович Рахау, Рудольф Богданович Бернгард), и торговый дом «Товарищества М.С. Кузнецова» на Мясницкой улице, 8, в Москве (1899–1903, архитектор Федор Осипович Шехтель).

Заключение

Разумеется, перечень маскаронов античных богов и богинь, как и персонажей античных мифов и легенд, в русской архитектуре не исчерпывается вышеприведенными. В рамках представленной статьи автор не ставил перед собой задачи представить полный список и произвести всеобъемлющий анализ всех вариантов маскаронов античной тематики в русской архитектуре XIX — начала XX века, поскольку главной целью было выявление некоторых важных, с его точки зрения, аспектов их бытования, позволяющих указать на ту роль, которую маскароны играют в формировании образа архитектурных сооружений эпохи.

В результате исследования стала очевидной особая, помимо сугубо декоративной, функция маскаронов как проводников смысла, что, в свою очередь, соответствует античному восприятию маски, с одной стороны, как силы, способной открыть человеку путь в иной, божественный мир, а с другой, как некого духа, призрака, оберегающего своего обладателя. Маскароны античной тематики на фасадах отмечают уровень возрастающей абстракции, восхождения в очищенный, торжественный, упорядоченный особым образом мир. Условно эту эволюцию можно представить как трансформацию, которую предлагается совершить зрителю. Начав от низших уровней, отказавшись от собственного человеческого лица, необходимо примерить маску животного или монстра (уровень инстинктов, хаос), превратиться затем в героя, побеждающего этот хаос, и наконец, обретя гармонию, вознестись от личин к ликам — божественно-вечным образам богов и богинь (абстрактное мышление, космос).

Располагаясь в особых с точки зрения проницаемости границы местах фасада, маскароны в буквальном смысле репрезентируют условие для прохождения сквозь проем, обозначают, кому открыт доступ, и одновременно в своей ипостаси оберега табуируют проникновение того, кто не соответствует этим требованиям. Благодаря использованию маскаронов в архитектурных сооружениях в специфической визуальной форме воссоздается символический ритуал перехода из пространства профанного в пространство особенное, закрытое и тем самым получающее прочтение сакрального.

Список литературы:

1 *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // *Аверинцев С.С.* Образ Античности. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 40–105.

2 *Алленов М.М.* Тексты о текстах. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с. (Очерки визуальности).

3 *Аркин Д.Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры. М.: Искусство, 1990. 399 с.

4 *Вершинина А.Ю.* Скульптурный декор фасадов зданий Москвы конца XIX — начала XX веков: К вопросу о художественной природе модерна: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Государственный институт искусствознания. М., 2004. 232 с.

5 *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное / Пер.с. фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2003. 296 с.

6 *Костомаров С.С.* Философия и антропология маски: Учебное пособие. Самара: Издательство Самарского университета, 2022. 152 с.

References:

1 Averintsev S.S. Grecheskaya “literatura” i blizhnevostochnaya “slovesnost’” [Greek “Literature” and Middle Eastern “Verbality”]. Averintsev S.S. *Obraz Antichnosti* [The Image of Antiquity]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004, pp. 40–105. (In Russian)

2 Allenov M.M. *Teksty o tekstakh* [Texts about Texts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003. 400 p. (Ocherki vizual’nosti [Visuality Essays Series]). (In Russian)

3 Arkin D.E. *Obrazy arkhitektury i obrazy skul’ptury* [Images of Architecture and Images of Sculpture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 399 p. (In Russian)

4 Vershinina A. Yu. *Skul’pturnyi dekor fasadov zdanii Moskvy kontsa XIX — nachala XX vekov: K voprosu o khudozhestvennoi prirode moderna* [Sculptural Decoration of Facades of Moscow Buildings of the late 19th — Early 20th Centuries: On the Question of the Artistic Nature of Modernity], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.04, State Institute for Art Studies. Moscow, 2004. 232 p. (In Russian)

5 Caillois R. *Mif i chelovak. Chelovek i sakral’noe* [Myth and Man. Man and the Sacred], transl. from French, intr. article S.N. Zenkin. Moscow, OGI Publ., 2003. 296 p. (In Russian)

6 Kostomarov S.S. *Filosofiya i antropologiya maski: Uchebnoe posobie* [The Philosophy and Anthropology of Masks: Textbook]. Samara, Izdatel’stvo Samarskogo universiteta Publ., 2022. 152 p. (In Russian)

УДК 72.009; 72.092
ББК 85.113(2)6

Антипин Константин Сергеевич
Аспирант, кафедра истории отечественного искусства, исторический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 119192, Россия, Москва, Ломоносовский проспект, 27, корпус 4
ORCID ID: 0000-0002-7701-4422
ResearcherID: KFQ-5502-2024
Scopus Author ID: 57208082370
p2beep@gmail.com
Ключевые слова: советская архитектура, история науки, Академия наук, СССР, Москва, генеральный план, Алексей Щусев, архитектурный конкурс

Антипин Константин Сергеевич

Конкурс форпроектов Академии наук 1934–1935 годов: обстоятельства поручения проектирования А.В. Щусеву

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-296-331

Для цит.: Антипин К.С. Конкурс форпроектов Академии наук 1934–1935 годов: обстоятельства поручения проектирования А.В. Щусеву // Художественная культура. 2024. № 3. С. 296–331. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-296-331.

For cit.: Antipin K.S. The 1934–1935 Competition for the Preliminary Design for the Academy of Sciences: The Circumstances of Commissioning the Design to A.V. Shchusev. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 296–331. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-296-331. (In Russian)

Antipin Konstantin S.
PhD Student, Department of the History of Russian Art, Faculty of History, M.V. Lomonosov Moscow State University, 27, bld. 4 Lomonosovsky Av., Moscow, 119192, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7701-4422
ResearcherID: KFQ-5502-2024
Scopus Author ID: 57208082370
p2beep@gmail.com
Keywords: Soviet architecture, history of science, Academy of Sciences, USSR, Moscow, general plan, Alexey Shchusev, architectural competition

Antipin Konstantin S.

The 1934–1935 Competition for the Preliminary Design for the Academy of Sciences: The Circumstances of Commissioning the Design to A.V. Shchusev

Аннотация. Статья посвящена анализу закрытого конкурса на эскизный проект комплекса зданий для Академии наук в Москве, который проводился с октября 1934 по январь 1935 года. Не будучи подробно исследованным ранее, этот конкурс оказал большое влияние на жизнь и карьеру А.В. Щусева. Основной задачей исследования было понимание механизма, который привел к поручению архитектору в 1935 году дальнейшего проектирования комплекса Академии наук. Исследование основано на анализе архивных документов и публикаций 1934–1935 годов в прессе. В качестве предваряющего контекста рассматриваются процессы выбора академией участка для строительства, описывается ее взаимодействие с Моссоветом и Советом народных комиссаров. Разбираются внутриакадемические дискуссии об организации проектирования и строительства, во время которых родилась идея конкурса и были определены его формат и цели. Анализируется состав участников конкурса: даются разъяснения по поводу несоответствия их числа количеству приглашенных мастерских и выполненных ими эскизных предложений. Производится анализ всех проектов, особое внимание уделяется предложениям А.В. Щусева, коллектив которого представил сразу три варианта размещения и компоновки комплекса. Рассматривается каждый из этапов подведения итогов конкурса, на одном из которых строительная комиссия Академии наук однозначно признала лучшим генеральный план, выполненный коллективом Н.А. Троцкого. В результате исследования делаются выводы о роли описанных процессов и задействованных в них акторов на принятие конечного решения.

Abstract. The article is devoted to the analysis of the closed competition for the preliminary design of the building complex for the Academy of Sciences in Moscow, which was held from October 1934 to January 1935. Not having been thoroughly researched before, this competition had a significant impact on the life and career of A.V. Shchusev. The main task of the study was to understand the mechanism that led to the architect being tasked in 1935 with the further design of the Academy of Sciences. The research is based on the analysis of archival documents and publications of 1934–1935 in the press. As a preliminary context, the article considers the processes of the Academy selecting a site for construction and describes its interaction with the Mossoviet and the Council of People's Commissars. The author examines the internal discussions in the Academy about the organization of design and construction, during which the idea of the competition was born and its format and goals were defined; analyses the composition of the competition participants and provides explanations regarding the discrepancy between their number and the number of invited workshops and the projects they submitted; carries out an analysis of all projects, with special attention paid to the proposals of A.V. Shchusev, whose team presented three variants of the placement and layout of the complex; and considers each stage of the announcement of results, at one of which the Construction Commission of the Academy of Sciences unequivocally recognized the general plan executed by the team of N.A. Trotsky as the best. As a result of the research, conclusions are made about the role of the described processes and the actors involved in them in making the final decision.

Введение

Перенос столицы из Петрограда в Москву (1918) через некоторое время повлек и перевод учреждений Академии наук, который требовал значительного строительства. Осенью 1934 года Президиум АН СССР организовал закрытый конкурс форпроектов Академии наук [Материалы Секретариата АН СССР по постройке новых зданий, л. 25], в результате которого проектирование комплекса было поручено А.В. Щусеву. Об обстоятельствах проведения конкурса и выбора победителя до сих пор известно чрезвычайно мало. Несмотря на «судьбоносность»[(1)] для архитектора начала сотрудничества с Академией наук, продлившегося в результате до самой смерти, в многочисленных текстах о Щусеве этой стороне его творчества уделяется чрезвычайно мало внимания, а конкурс практически не упоминается. В изданной в 1955 году книге «Зодчий А.В. Щусев» конкурс ошибочно датируется 1933 годом и о результате говорится так: «Жюри остановило свой выбор на проекте А.В. Щусева» [Дружинина-Георгиевская, Корнфельд, 1955, с. 82]. В книге К.Н. Афанасьева (1978) выбрана несколько иная формулировка: «Президиум Академии наук отдал предпочтение проекту Щусева» [Афанасьев, 1978, с. 161]. Авторы недавней выставки в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А.В. Щусева, приуроченной к 150-летию архитектора (Москва, 4 октября 2023 года — 21 января 2024 года), также не уделяя большого внимания «академическому» пласту творчества Щусева, упоминают именно о его «победе в предварительном конкурсе» [Щусев. 150, 2023, с. 580]. При этом ни в одном из перечисленных текстов не приведены ссылки на какие-либо научные источники. Таким образом, встает основной исследовательский вопрос: на каком основании проектирование комплекса Академии наук СССР в Москве было поручено А.В. Щусеву и кто повлиял на принятие этого решения?

В публикациях в журнале «Архитектура СССР» [Хигер, 1935] и «Архитектурной газете» [Марков, 1935; Проекты зданий Академии наук СССР, 1935] представлены разной степени подробности обзоры конкурсных проектов со взвешенной их критикой, информация же о победе того или иного авторского коллектива в них отсутствует. Кроме того, в текстах содержатся противоречивые сведения о составе участников, а в приложении к «Архитектурной газете» представлены изображения двух разных проектов, выполненных под руководством А.В. Щусева, что не находит объяснения в самой газете.

При ответе на исследовательский вопрос исходя из перечисленных выше публикаций, в первую очередь встала задача выяснить подробности об организованном Академией наук конкурсе: его целях, условиях, участниках и результатах. Для прояснения целей конкурса в статье дополнительно рассматриваются связанные с его проведением обстоятельства, охватывающие вопрос проектирования и строительства зданий для Академии наук в Москве в целом. Исследование в основном опирается на архивные источники, в которых содержатся необходимые подробности о контексте организации конкурса, об участвовавших в нем проектах и авторах, а также о решениях, принятых по его окончании, в том числе на заключение жюри, решение строительной комиссии и постановление Президиума АН СССР.

Своего рода отправной точкой для проектирования комплекса Академии наук в Москве стало постановление СНК СССР от 25 апреля 1934 года № 965 «О переводе Академии наук Союза ССР в Москву»:

> Перевести к 1 июля 1934 г. Академию наук в Москву.
>
> Поручить Президиуму Академии наук разработать конкретный план перевода учреждений Академии наук и нового строительства для Академии наук в Москве [Постановление СНК СССР от 25 апреля 1934].

Историк советской науки В.Д. Есаков пишет: «Свертывание работ, перевод и размещение Академии наук — ее президиума, институтов с научным оборудованием, академиков и научных сотрудников, которых по чужой прихоти срывали с насиженных мест, оказалось более сложным делом, чем это представлялось партийно-государственному руководству страны» [Есаков, Переезд Академии, 1997, с. 458–459]. В столь сжатые сроки о новом строительстве речи быть не могло, и для переезда выделяли существующие здания, но даже на это требовалось время. Фактически переезд «был осуществлен в августе — октябре 1934 г.» [Есаков, Штаб советской науки, 1997, с. 842]. В статье

(1) Работа на Академию наук стала для А.В. Щусева спасительным кругом после отстранения в 1937 году от руководства архитектурно-проектной мастерской № 2 Моссовета и потери им всех других проектов в результате кампании против него в печати [Меерович, 2015].

рассматриваются события с осени 1934 по весну 1935 года, которые относятся к решению Академией наук связанных с вопросом нового строительства проблем: поиска участка, составления проектного задания (распределение площадей в соответствии с потребностями всех подразделений) и определения архитектурно-планировочного решения комплекса.

Об участке

Что касается участка, то еще в Постановлении ЦК ВКП(б) «О размещении в г. Москве учреждений Академии наук СССР и ВИЭМ» от 13 июня 1934 года было обозначено: «Предрешить развертывание нового строительства Академии наук в районе Калужской улицы. Поручить президиуму Моссовета в соответствии с планом строительства отвести участки под строительство» [Есаков, Переезд Академии, 1997, с. 460]. Но первый план строительства, он же задание на проектирование, был рассмотрен на заседании Президиума АН СССР лишь 9 октября 1934 года — по нему общая площадь всех строений составляла 482 тыс. кв. м [Стенограмма совещаний, л. 1 (об.)]. Начальник и главный инженер Управления новостройками Г.Д. Цюрупа говорил на совещании: «…было решено, что это задание слишком велико и была выбрана комиссия под председательством В.П. Волгина, которая и должна была несколько уточнить это задание <…> в результате мы получили новый вариант, который выражался площадью 387.000 кв.м. <…> *это послужило основанием, чтобы дать задание тем проектным организациям и мастерским, которые мы привлекли при устройстве закрытого конкурса* [курсив наш. — *К.А.*]» [Стенограмма совещаний, л. 1 (об.)].

В то же время переговоры с Моссоветом по поводу выбора участка для строительства, продолжавшиеся с начала лета, не достигли к октябрю значительного прогресса. Из протокола заседания Комиссии по строительству зданий для Академии наук СССР в Москве от 4 июля 1934 года ясно, что к этому моменту планировочный отдел Моссовета наметил участок по Большой Калужской улице, который академия видела недостаточным, поскольку он «…дает необходимую территорию в раздробленном виде, что несомненно чрезвычайно затруднит осуществление строительства в необходимом… виде» [Материалы Строительной комиссии, л. 2–4]. Исходя из этого комиссия решила настаивать на предоставлении дополнительных участков, список которых в дальнейшем был закреплен постановлением президиума:

> Для нового строительства Академии наук СССР в Москве Президиум считает желательной передачу следующих участков: а) по правой стороне Калужской улицы от Нескучного дворца до заставы; б) между будущим Андреевским каналом, Мамоновской дачей, Калужским шоссе и обрывом над Москва-рекой; в) участок, прилегающий к Медико-биологическому институту; г) площадь по левую сторону от Калужского шоссе, напротив Марксистско-ленинской международной школы [Из постановлений Президиума, 1934, с. 45–46.].

11 октября председатель строительной комиссии и вице-президент АН СССР академик В.Л. Комаров в письме заместителю председателя СНК СССР В.И. Межлауку обосновывает необходимость расширения намеченного Моссоветом участка в юго-западном направлении за окружную железную дорогу:

> Возможно, что этот участок окажется несколько большего размера, чем требуется, однако Академия наук должна иметь право использования его полностью при проведении работ по разработке генерального плана, который и установит действительно необходимую Академии наук площадь [Переписка Секретариата, л. 9–10].

В тот момент переговоры не привели к какому-либо решению, а уже 17 октября Академия наук организовала закрытый конкурс [Стенограмма совещаний, л. 4 (об.)] на составление проекта комплекса своих зданий в Москве. Участникам дали возможность самостоятельно определить место размещения комплекса: «…было предложено выбрать любой участок в районе Калужской улицы, начиная от Ризоположенской площади по направлению к Калужской заставе и дальше, за Окружной дорогой в районе Калужского шоссе и Ленинских гор» [Справка гл. инж., л. 1], — пишет Г.Д. Цюрупа уже по окончании конкурса в июне 1935 года. Несколько иным образом это положение трактовано в анонимной публикации о конкурсе в «Архитектурной газете»:

> Проектировщикам были предложены два участка. Один, расположенный по Б. Калужской улице и пересекаемый Андреевским каналом. Другой — в районе Ленинских гор, без определения его точных границ. Проектировщики могли выбрать любой из этих

участков — тот, который они найдут наиболее пригодным для размещения комплекса академии [Проекты зданий, 1935, с. 2].

Судя по представленным на конкурс проектам, выбора между двумя отдельными участками все же не стояло, но в отношении территории вдоль Большой Калужской улицы действовало много ограничений, тогда как за Калужской заставой таковых не было. Таким образом, определение лучшего места для размещения Академии наук, свобода выбора которого была предоставлена участникам конкурса, стало одной из целей конкурса. Этот факт подтверждает справка, выданная М.И. Рославлеву, одному из участников, где говорится, что конкурс был организован «для уточнения участков и выявления ряда других моментов в строительстве нового академического городка» [Материалы Секретариата АН СССР по постройке новых зданий, л. 25].

О целях конкурса

Вероятно, впервые идея проведения конкурса была предложена академиком Э.В. Брицке на заседании Комиссии по строительству зданий для Академии наук СССР в Москве 1 сентября 1934 года. Он считал, что отказ от привлечения широкого круга участников поставит под удар любые проектные решения: «Если мы этого конкурса не сделаем, то я уверен, что попадем под колоссальный общественный штурм. Нам главным образом нужно собрать возможно больше мыслей — идей» [Материалы Строительной комиссии, л. 15]. Оппонентом Брицке в начавшейся дискуссии выступил Г.Д. Цюрупа: опираясь на личный опыт работы в комиссии по постройке Дворца Советов, он предупреждал, что конкурс затянет процесс принятия решения и в результате отложит начало строительства [Материалы Строительной комиссии, л. 15]. Стоит принять во внимание, что академия в тот момент рассчитывала «к концу 35 года… построить большинство институтов, библиотеку, музеи» [Материалы Строительной комиссии, л. 16 (об.)], — что было чрезмерным оптимизмом. Но одновременно Цюрупа, кажется, сформулировал концепцию, которая в результате и легла в основу конкурса:

Я согласен с тем, чтобы привлечь 2–3 лиц, которые бы занялись вопросом планировки и компоновки участков. И во-вторых — правильно было бы определить характер всех

сооружений — выяснить все архитектурные особенности и после этого уже перейти к заказам отдельных институтов. Для этого придется… в виду значительности работы выбрать 3–4 и больше мастерских, которые должны возглавляться достаточно сильными людьми. Заказать отдельные проекты на основе одной идеи и решения, которая будет принята [Материалы Строительной комиссии, л. 15].

С одной стороны, описанная процедура напоминает конкурс, с другой, избавляет организаторов от множества обязательств, давая возможность быть гибкими в принятии решений по его результатам. В ответ В.Л. Комаров предложил «назначить срок 1-е января 1935 г. для получения архитектурно-художественных идей» [Материалы Строительной комиссии, л. 15], а В.П. Волгин сказал: «Условия конкурса необходимо выработать до 1 октября, а октябрь пойдет на проведение в Совнаркоме» [Материалы Строительной комиссии, л. 16 (об.)]. Видимо, «проведение» произошло несколько быстрее, так что конкурс стартовал уже 17 октября, а крайним сроком получения результатов от участников было назначено 4 января [Стенограмма совещаний при Президиуме АН СССР, л. 4 (об.)], что очень близко к обозначенному Комаровым и Волгиным.

Другим важным вопросом дискуссии на заседании стала увязка результатов конкурса с рабочим проектированием комплекса собственными силами Управления новостройками Академии наук, которое предлагалось вести параллельно.

В.П. Волгин: Конкурс должен проводиться независимо от организационной работы по строительству, т.е. рабочих чертежей и т.д., а *конкурс это только последняя поправка* [курсив наш. — *К.А.*]» [Материалы Строительной комиссии, л. 16 (об.)].

Г.Д. Цюрупа: Что касается подготовительных работ, то они будут… делаться абсолютно медленно. *Результаты же конкурса будут поправным коэффициентом. Сначала приступим сами при помощи мастерских, а потом в результате конкурса будем вносить какие-то поправки* [курсив наш. — *К.А.*], но чтобы не разнилось то, что будут делать в наших мастерских и то, что мы получим в результате конкурса. <…> *Я предлагаю привлечь к работе группу крупных архитекторов как перманентно работающую комиссию, которая будет поправлять, корректировать то, что сделают мастерские* [курсив наш. — *К.А.*]. В доме ученых мы так и работали, а конкурса не было [Материалы Строительной комиссии, л. 16 (об.)].

В.Л. Комаров: Не нужно бояться того, что конкурс внесет поправки [Материалы Строительной комиссии, л. 16 (об.)].

> Э.В. Брицке: Я с самого начала предлагаю сделать так: *некая группа сейчас немедленно приступает к разработке проектного задания, а параллельно академия развертывает работу и подготовляет все свои хозяйственные возможности, а в это же время мы объявляем 1/X конкурс, получаем к 1 января результаты этого конкурса* [курсив наш. — *К.А.*]» [Материалы Строительной комиссии, л. 16 (об.)].

То есть влияние итогов конкурса на ход проектирования изначально предполагалось весьма поверхностным, но в то же время большая роль в направлении этой работы отдавалась комиссии из «крупных архитекторов».

7 сентября состоялось еще одно заседание строительной комиссии. В отличие от предыдущего, на нем вопрос конкурса напрямую ни разу не затрагивался, а речь шла о рабочем проектировании и рассмотрении вариантов размещения комплекса. Участвовавший в заседании И.П. Машков предложил «поручить нескольким архитекторам разработку планировки, дав им общую идею строительства» [Материалы Строительной комиссии, л. 28]. В конечном счете комиссия одним из пунктов постановила: «Предложить Управлению новостройками вступить в соглашение с отделом планировки Моссовета по поводу выработки мастерскими отдела нескольких вариантов эскизных проектов генерального плана» [Материалы Строительной комиссии, л. 29]. Сроком представления эскизных проектов было обозначено 15 октября, что согласуется с началом закрытого конкурса 17 октября, однако принял ли отдел планировки Моссовета данное предложение, выяснить не удалось.

В «Вестнике Академии наук СССР» за ноябрь-декабрь 1934 года сообщалось: «…развернута значительная работа по подготовке к новому строительству. Специальное управление по новостройкам академии сейчас занято проектировкой генерального плана и в 1935 г. приступит к разработке рабочих проектов и к самому строительству» [Флаум, 1934, с. 53–54]. Этот отчет, сделанный в разгар конкурса, позволяет предположить, что работа была организована в соответствии с приведенными выше идеями Г.Д. Цюрупы, В.П. Волгина, В.Л. Комарова и Э.В. Брицке, высказанными 1 сентября.

Исходя из приведенных фактов, одной из важных целей конкурса на этапе замысла можно назвать сам факт его проведения, отказ от которого противоречил бы общепринятой в те годы практике подхода к созданию проектов такого масштаба. Академия наук при этом

рассчитывала выполнить проекты комплекса параллельно конкурсу силами собственного строительного подразделения при консультации специально созданной архитектурной комиссии. Неясно, насколько плодотворной оказалась эта работа, но впоследствии мастерской А.В. Щусева придется начать ее заново.

Об участниках

В анонимной статье о конкурсе в «Архитектурной газете» от 13 января 1935 года [Проекты зданий, с. 2] сообщается о привлечении к участию шести мастерских, но конкретно упомянуты лишь три архитектора: А.В. Щусев, А. Люрса и Н.А. Троцкий. Подробный обзор проектов опубликован «в порядке обсуждения» в том же номере газеты на другой странице за авторством Н.В. Маркова, «архитектора Академии наук» [Марков, 1935, с. 4] — в нем фигурируют шесть авторских коллективов: М.И. Рославлев; В.Н. Кульганов при участии А.Ф. Казакова и И.Л. Стерника; Н.А. Троцкий при участии Л.М. Тверского и С.Н. Козака; А. Люрса (мастерская Д.Ф. Фридмана); А.В. Щусев при участии В.С. Биркенберга и Д.Б. Савицкого; А.К. Барутчев, И.А. Гильтер, И.А. Меерзон, Я.О. Рубанчик — изображения их проектов опубликованы в приложении к газете. В публикации по итогам конкурса в «Архитектуре СССР» также упоминаются шесть коллективов, однако вместо бригады В.Н. Кульганова возникает И.А. Фомин [Хигер, 1935]. А в «Вестнике Академии наук СССР» перечисляется семь авторских коллективов и говорится: «В Академию наук представлено семь проектов генеральных планов нового строительства…» [Из постановлений Президиума, 1935, с. 42].

Как удалось выяснить из хранящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства (Москва) личных дел А.Ф. Казакова и И.Л. Стерника (соавторов В.Н. Кульганова), в период проведения закрытого конкурса они оба были сотрудниками проектной мастерской № 3 Моссовета[(2)], которой руководил И.А. Фомин и которая была привлечена к участию в конкурсе. То есть на самом деле между числом мастерских и числом авторских коллективов противоречия нет — от

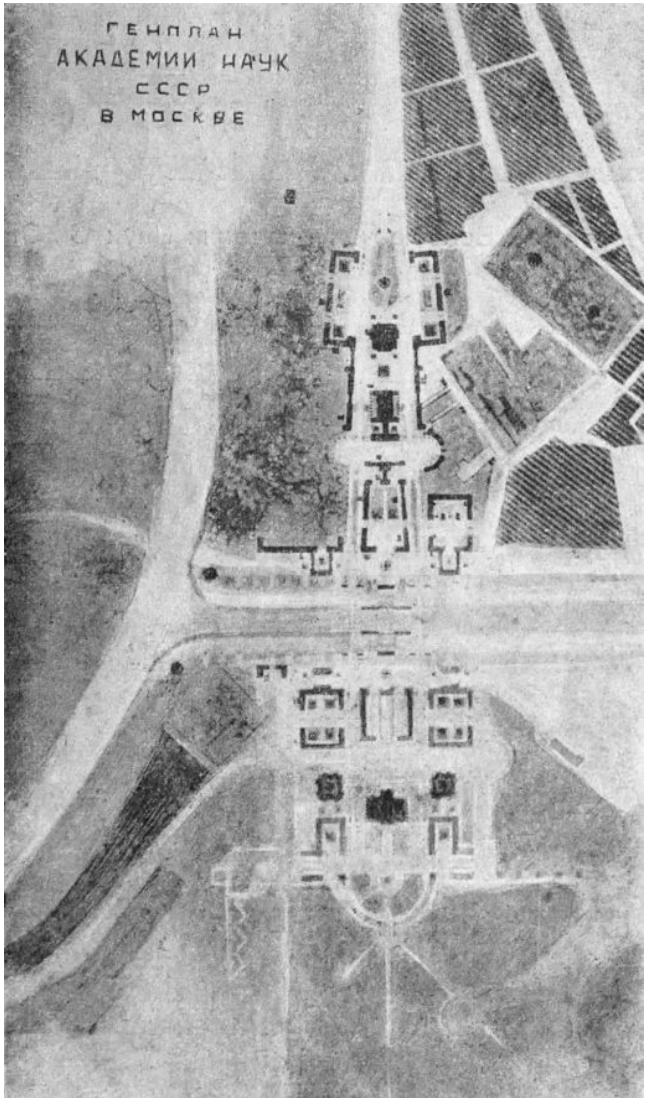
(2) Из личных дел Казакова [Личное дело Казакова, л. 5 (об.)] и Стерника [Личное дело Стерника, л. 5 (об.)]. Уточнить место работы самого Кульганова не удалось, однако можно с уверенностью предположить, что оно аналогично его соавторам.

мастерской Фомина было предложено два проекта, выполненных разными коллективами. Конкурсный проект бригады В.Н. Кульганова не вошел и в изданный в 1936 году двухтомный сборник работ архитектурно-проектировочных мастерских Моссовета за 1934 год, где были опубликованы предложения И.А. Фомина [Работы архитектурно-проектировочных мастерских… Мастерская № 3, 1936, с. 5–8], А. Люрса [Работы архитектурно-проектировочных мастерских… Мастерская № 5, 1936, с. 26–28], а также вариант А.В. Щусева, но выполненный уже после окончания конкурса в 1935 году [Работы архитектурно-проектировочных мастерских… Мастерская № 2, 1935, с. 5–9]. Однако отсюда и из черновика пояснительной записки к проекту И.А. Фомина [Пояснительная записка] удалось выяснить, что над ним также работали в роли художников-архитекторов П.В. Абросимов, А.П. Великанов.

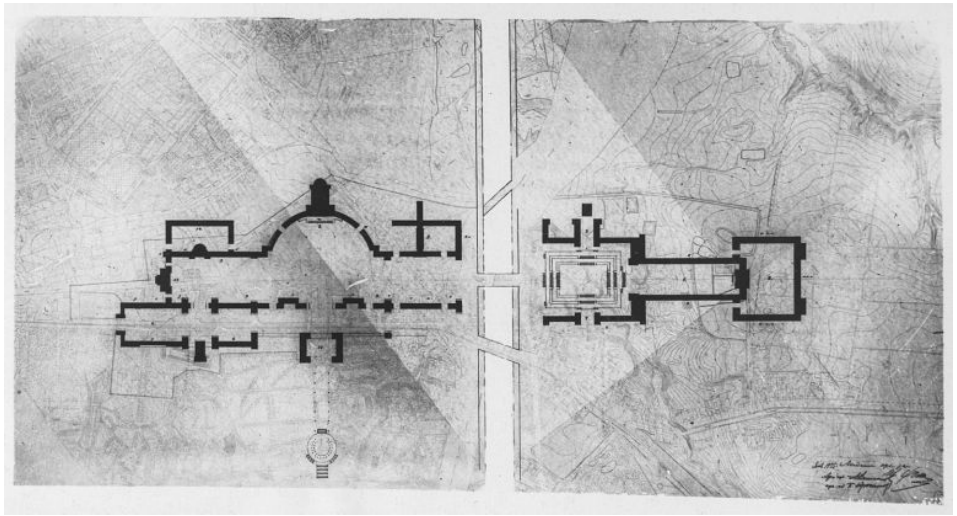
В результате разрешения выявленного на ранних стадиях исследования противоречия удалось отбросить версии о вероятном привлечении к конкурсу большего числа мастерских и сокрытии по каким-то причинам фактов участия некоторых из них. Одновременно при сопоставлении множества источников удалось выполнить наиболее полные на сегодняшний день атрибуции всех конкурсных проектов. Неясными по итогу остаются лишь причины неупоминания в обзорных статьях в прессе вначале одного из проектов мастерской Фомина, а затем другого.

О конкурсных проектах

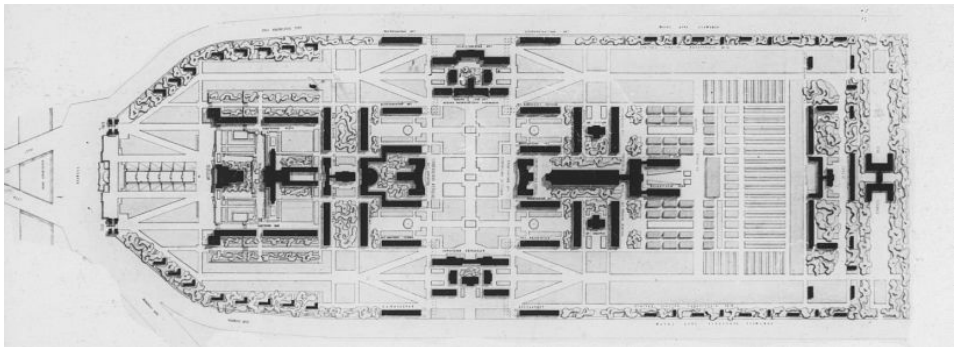
Хотя генеральный план Москвы на момент проведения конкурса утвержден не был, уже существовали отдельные его части, в том числе план обводнения, в соответствии с которым Калужскую заставу должен был перерезать один из спрямляющих русло Москвы-реки каналов. Все участники конкурса так или иначе учитывают его наличие в своих проектах, но главным образом он повлиял на расположение комплекса зданий. В справке начальника Управления строительством Г.Д. Цюрупы от 23 июня 1935 года проект И.А. Фомина упомянут как единственный в своем роде: «Только один автор, акад. Фомин, избрал вариант расположения по Б. Калужской ул. Но при этом он был вынужден перенести часть Ассоциаций Академии наук на другую сторону Окружной ж.д. (б. Андреевского канала), расположив их в низменной



Ил. 1. Конкурсный проект Академии наук в Москве (вариант размещения на Ленинских горах). 1934. Отдел проектирования Моссовета, мастерская № 2. Архитектор А.В. Щусев (руководитель) при участии В.С. Биркенберга, Д.Б. Савицкого. Архив РАН. Ф. 387. Оп. 1. Д. 24. Л. 10
Fig. 1. Competition project of the Academy of Sciences in Moscow (placement option on the Lenin Hills). 1934. Design Department of Mossovet, Design Studio No. 2. Architect A.V. Shchusev (lead) with the participation of V.S. Birkenberg, D.B. Savitsky. Archive of the Russian Academy of Sciences, f. 387, inv. 1, fol. 24, l. 10



Ил. 2. Конкурсный проект Академии наук в Москве (вариант размещения на Большой Калужской улице). 1934. Отдел проектирования Моссовета, мастерская № 2. Архитектор А.В. Щусев (руководитель) при участии В.С. Биркенберга, Д.Б. Савицкого. Архив РАН. Ф. 387. Оп. 1. Д. 24. Л. 11
Fig. 2. Competition project of the Academy of Sciences in Moscow (placement option on Bolshaya Kaluzhskaya Street). 1934. Design Department of Mossovet, Design Studio No. 2. Architect A.V. Shchusev (lead) with the participation of V.S. Birkenberg, D.B. Savitsky. Archive of the Russian Academy of Sciences, f. 387, inv. 1, fol. 24, l. 11



Ил. 3. Конкурсный проект Академии наук в Москве. 1934. Отдел проектирования Моссовета, мастерская № 3. Архитектор В.Н. Кульганов при участии архитекторов А.Ф. Казакова, И.Л. Стерника. Архитектурная газета. 1935. № 3. Приложение. С. 4
Fig. 3. Competition project of the Academy of Sciences in Moscow. 1934. Design Department of Mossovet, Design Studio No. 3. Architect V.N. Kulganov with the participation of architects A.F. Kazakov, I.L. Sternik. Arkhitekturnaya gazeta [Architectural Paper], 1935, app. to no. 3, p. 4

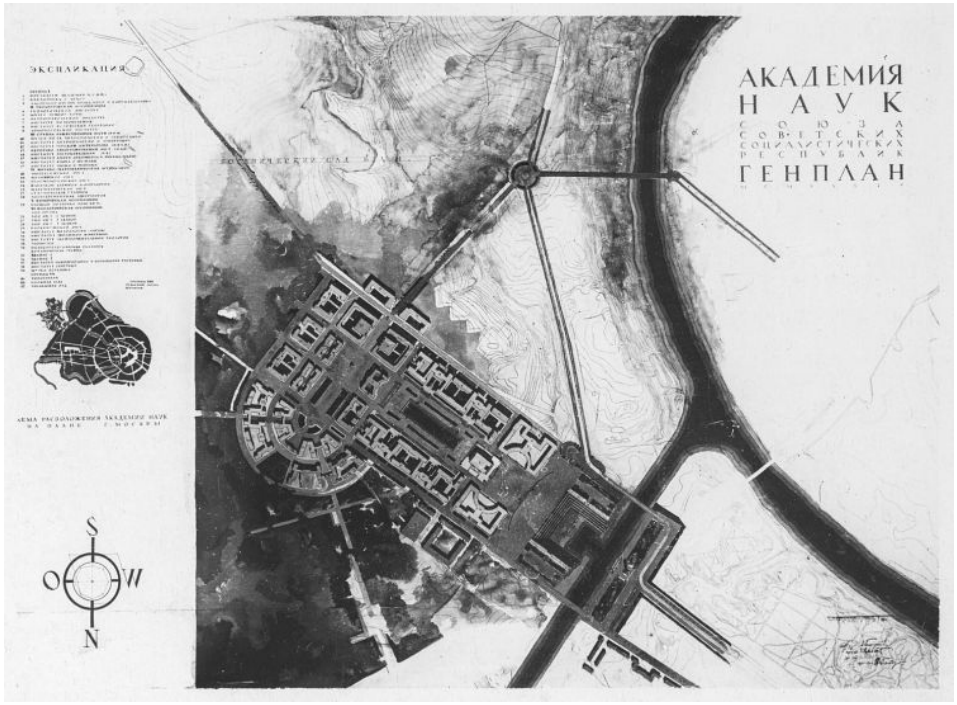
части правого берега Москва-реки, частично на месте б. свалки, которая весьма неблагоприятна для освоения» [Справка гл. инж., л. 1].

На самом же деле оба проекта мастерской И.А. Фомина: выполненный и под его личным руководством, и под руководством В.Н. Кульганова — предлагают сходную организацию комплекса академии, делящую его на две части Окружной железной дорогой и Андреевским каналом. Отличие между ними — в отношении к Калужской магистрали, которую Фомин проводит вдоль организуемого им академического квартала, а Кульганов вводит внутрь, разделяя на два симметричных относительно оси комплекса потока. Оба решения в итоге подверглись критике жюри: «Разделение территории Академии наук на две части разобщенными крупными транзитными путями канала и железной дороги с большой, не менее двух километров, протяженностью нельзя назвать рациональным и удобным для жизни академии…» [Заключение по эскизным проектам]. Такое мнение соответствовало обозначенной в постановлении Президиума АН СССР еще в начале лета 1934 года целесообразности «постройки системы учреждений АН одним комплексом» [Материалы Строительной комиссии, л. 1].

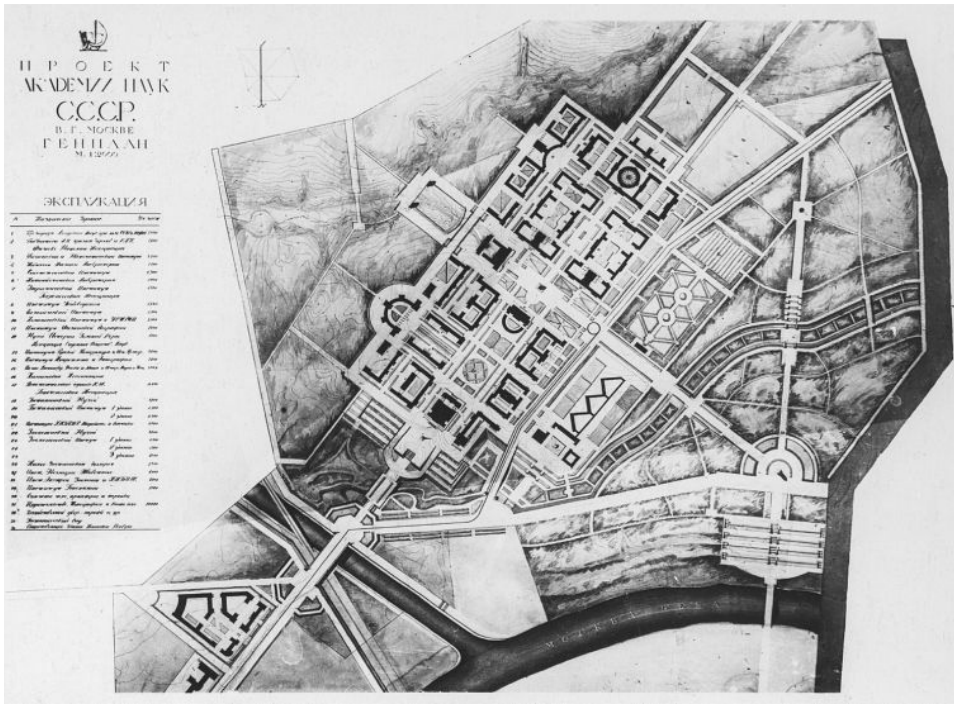
Особняком среди проектов также стоит вариант А. Люрса, выбравшего площадку за Андреевским каналом в непосредственной от него близости. В печати его в основном критиковали за архитектуру — недостаточно тяжеловесную[(3)] и определенную «западно-европейским „радикальным“ геометризмом» [Хигер, 1935, с. 10]. Однако проект имел и очевидный недостаток в планировочном решении, отмеченный членом жюри конкурса И.П. Машковым: «Участок академии с трех сторон примыкает к транзитным магистралям, вдоль которых довольно неудачно располагаются жилые помещения… эти постройки, примыкая к шоссе, будут до известной степени закрывать академические сооружения и нарушат цельность и импозантность композиции» [Заключение по эскизному проекту… 5-й Проектной мастерской, л. 1].

Остальные участники также выбрали площадку на Ленинских горах. У коллектива М.И. Рославлева комплекс решен в виде системы из множества площадей и улиц, занимающих рекордно большую

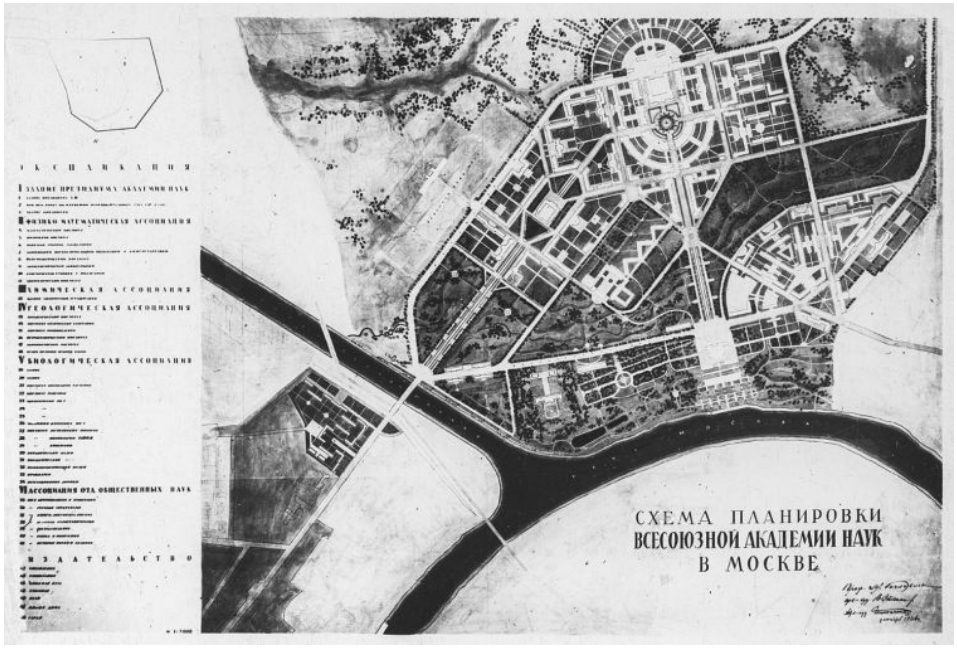
(3) «Все здания кажутся легкими, даже воздушными…» [Марков, 1935, с. 4].



Ил. 4. Конкурсный проект Академии наук в Москве. 1934. Отдел проектирования Моссовета, мастерская № 3. Архитектор И.А. Фомин при участии архитекторов П.В. Абросимова, А.П. Великанова. Архив РАН. Ф. 387. Оп. 1. Д. 24. Л. 30
Fig. 4. Competition project of the Academy of Sciences in Moscow. 1934. Design Department of Mossovet, Design Studio No. 3. Architect I.A. Fomin with the participation of architects P.V. Abrosimov, A.P. Velikanov. Archive of the Russian Academy of Sciences, f. 387, inv. 1, fol. 24, l. 30



Ил. 5. Конкурсный проект Академии наук в Москве. 1934. Отдел проектирования Моссовета, мастерская № 5. Архитектор А. Люрса. Архив РАН. Ф. 387. Оп. 1. Д. 24. Л. 42
Fig. 5. Competition project of the Academy of Sciences in Moscow. 1934. Design Department of Mossovet, Design Studio No. 5. Architect A. Lyursa. Archive of the Russian Academy of Sciences, f. 387, inv. 1, fol. 24, l. 42

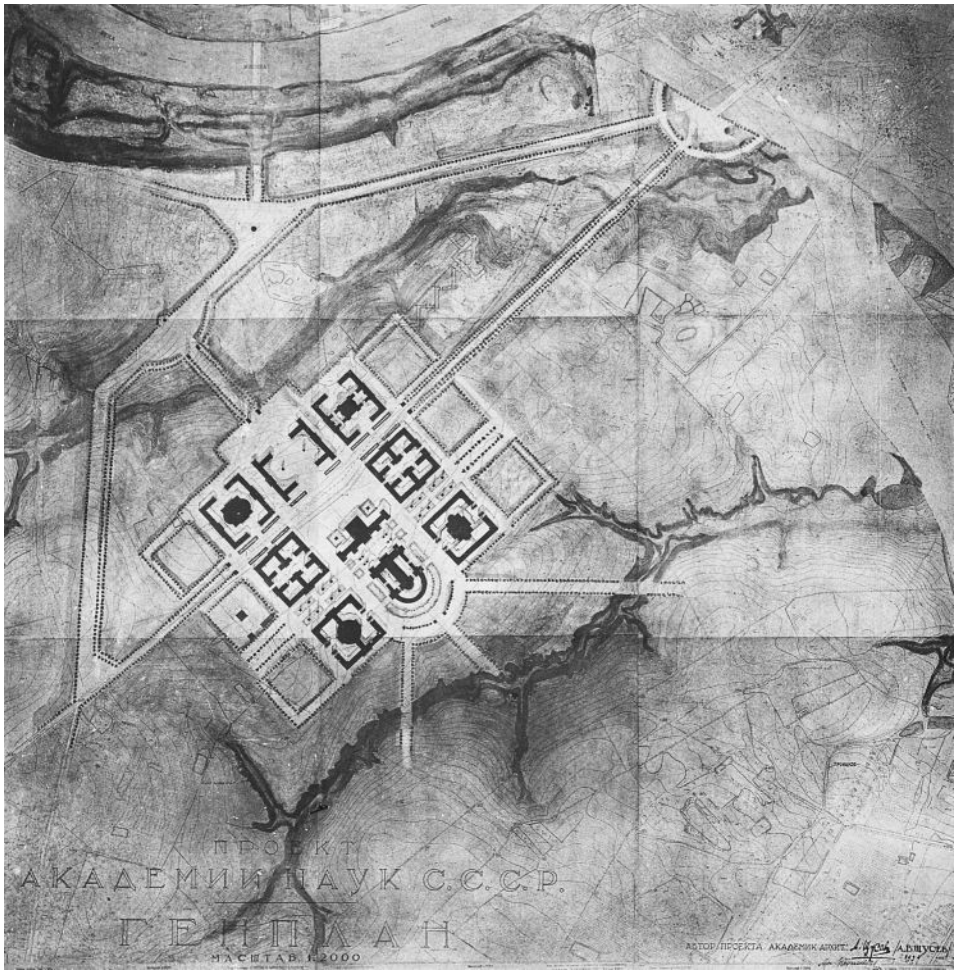


Ил. 6. Конкурсный проект Академии наук в Москве. 1934. Гипрогор, мастерская № 1. Архитекторы А.К. Барутчев, И.А. Гильтер, И.А. Меерзон, Я.О. Рубанчик. Архив РАН. Ф. 387. Оп. 1. Д. 24. Л. 47
Fig. 6. Competition project of the Academy of Sciences in Moscow. 1934. Giprogor, Design Studio No. 1. Architects A.K. Barutchev, I.A. Gilter, I.A. Meerzon, Ya.O. Rubanchik. Archive of the Russian Academy of Sciences, f. 387, inv. 1, fol. 24, l. 47

территорию среди всех проектов. Группы зданий здесь оказываются разнесены в пространстве и разделены Ботаническим садом, при этом сам сад пересекается Калужским шоссе. Коллективы Н.А. Троцкого и А.К. Барутчева предложили куда более адекватную оценку масштаба комплекса, а А.В. Щусев и вовсе дал «самое компактное решение» [Марков, 1935, с. 4]. Три последних проекта имеют сходные между собой композиции, построенные на пересечении Калужского шоссе и перпендикулярной ему оси, ведущей к бровке Воробьевых гор и планировавшемуся в тот момент проспекту Ильича (ныне Вернадского).

Планировка комплекса Академии наук решена А.В. Щусевым в виде группы квадратных кварталов, в центре которых размещена площадь с комплексом главного здания, ориентированного на Москву-реку. В отличие от других коллективов команда Щусева предложила очень простую и при этом открытую пространственную структуру в виде сетки кварталов, обладающих гибкостью в части внутреннего наполнения.

Универсальность разработанной Щусевым модели позволила без существенной переработки приложить ее к еще двум площадкам в пределах предложенной конкурсом территории. Во-первых, к участку на Большой Калужской улице напротив Нескучного сада, который был крайне привлекателен возможностью включения академии в уже существующую городскую среду. Во-вторых, к свободной площадке за Андреевским каналом, но с расположением комплекса ближе к Калужской заставе, чем в основном варианте. Несмотря на то, что на тесном участке напротив Нескучного сада Щусеву удалось разместить за несколькими исключениями тот же набор зданий, что и на Воробьевых горах, места для чего-то сверх проекта вокруг уже не оставалось. Кроме того, само строительство нового комплекса академии в этом месте подразумевало значительный объем сноса существующих построек, в том числе относительно недавно возведенных для научных институтов. Поэтому детально проработан и оформлен для подачи был лишь основной вариант с размещением на Ленинских горах, но в публикации по итогам конкурса фигурирует также и эскиз второго [Архитектурная газета, с. 1]. О еще одном варианте проекта Щусева известно лишь из текста заключения жюри: «По третьему варианту, представленному схематически, здания академии комплексно принятой по первому варианту планировке



Ил. 7. Конкурсный проект Академии наук в Москве. 1934. Ленпроект, мастерская № 6. Архитектор Н.А. Троцкий при участии архитекторов Л.М. Тверского, С.Н. Козака. Архив РАН. Ф. 387. Оп. 1. Д. 24. Л. 52
Fig. 7. Competition project of the Academy of Sciences in Moscow. 1934. Lenproekt, Design Studio No. 6. Architect N.A. Trotsky with the participation of architects L.M. Tverskoy, S.N. Kozak. Archive of the Russian Academy of Sciences, f. 387, inv. 1, fol. 24, l. 52

Ил. 8. Конкурсный проект Академии наук в Москве. 1934. Бригада Ленинградского Горкома ИЗО РАБИСА. Архитекторы М.И. Рославлев, В.В. Степанов, И.В. Ткаченко. Архив РАН. Ф. 387. Оп. 1. Д. 24. Л. 63
Fig. 8. Competition project of the Academy of Sciences in Moscow. 1934. Team of the Leningrad City Committee of IZORABIS. Architects M.I. Roslavlev, V.V. Stepanov, I.V. Tkachenko. Archive of the Russian Academy of Sciences, f. 387, inv. 1, fol. 24, l. 63

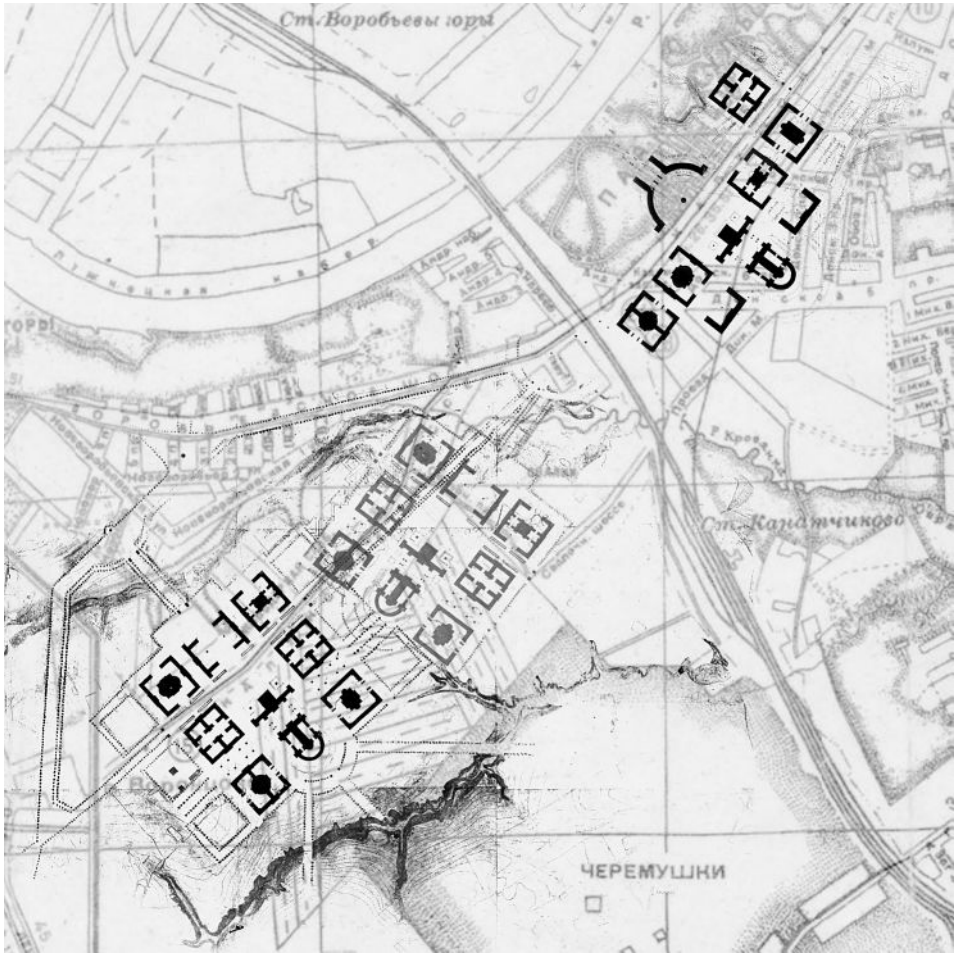
продвинуты к городу на площадку вблизи линии Окружной жел. дороги и будущего канала, ориентируя основную ось построек по Б. Калужской улице» [Заключение по эскизным проектам].

Сам Щусев спустя два года говорил о своей работе для конкурса следующее: «Этот комплекс предоставляли строить или на площади против Нескучного дворца с тем, чтобы сломать все существующие здания, или далее по Калужскому шоссе. Я выбрал пустопорожнее место по Калужскому шоссе, за Ленинской школой, где были огороды, ничего не нужно было ломать, никого не нужно было выселять. В центре находилось здание Президиума с библиотекой, окруженные научными институтами» [Материалы Секретариата АН СССР (стенограммы прений…), л. 59–60].

В целом, разработанный под руководством А.В. Щусева форпроект, с одной стороны, предлагал относительно компактный характер застройки и занимал небольшую площадь, а с другой — закладывал резервы и имел композиционную расположенность для потенциального расширения в рамках предложенной структуры. Этих особенно важных в контексте стремительного развития науки качеств были лишены проекты других авторов, которые стремились занять зачастую строго ограниченные пространства сложными композиционно законченными структурами, не оставляя потенциала для их гармоничного роста в будущем. Однако и проект самого Щусева не был лишен недостатков: несмотря на то что архитектор наметил перспективное строительство новых институтов на прилегающих территориях, возможности для будущего расширения учреждений в границах уже построенных кварталов не предусматривалось. Отчасти поэтому, «хотя идея была по конкурсу принята, и… [Щусев. — *К.А.*] продолжал над ней работать, проект оказался недостаточно реальным» [Материалы Секретариата АН СССР (стенограммы прений…), л. 59–60].

Об итогах конкурса

Механизм подведения итогов конкурса включал в себя три этапа: подготовка заключения жюри, рассмотрение результатов строитель-



Ил. 9. Сопоставление трех вариантов конкурсного проекта Академии наук СССР А.В. Щусева с планом Москвы 1934 года. (3-й вариант реконструирован по описанию из заключения жюри и дан серой заливкой). Источники: Архив РАН. Ф. 387. Оп. 1. Д. 24. Л. 52, 63; План г. Москвы: Карты / Прокорректирован в Геодез. Секторе А.П.У. по материалам съемок 1.X.1933 г.; ред. Б.Ф. Хорьков. М.: Редакционно-издательский сектор Мособлисполкома, 1934. URL: https://retromap.ru/0619341
Fig. 9. Comparison of three variants of the competition project of the Academy of Sciences of the USSR by A.V. Shchusev with the plan of Moscow in 1934. (The 3rd variant is reconstructed based on the description from the jury's conclusion and is given in gray shading). Sources: Archive of the Russian Academy of Sciences, f. 387, inv. 1, fol. 24, l. 52, 63; Plan of Moscow: Maps / Corrected in the Geodesic Sector of the A.P.U. based on survey materials of October 1, 1933; ed. B.F. Khorkov. Moscow: Redaktsionno-izdatel'skii sektor Mosoblispolkoma Publ., 1934. Available at: https://retromap.ru/0619341

ной комиссией и утверждение решения в Президиуме АН СССР[4]. По каждому из этапов удалось найти отражающие их итоги документы, позволившие в общем виде восстановить ход всего процесса.

Из упомянутой ранее справки Г.Д. Цюрупы можно узнать, что для анализа конкурсных проектов были привлечены И.В. Рыльский, И.П. Машков и Н.Д. Колли [Стенограмма совещаний, л. 1]. Как сказано ранее, сам конкурс закончился 4 января 1935 года, а подведение итогов было намечено на 15 января. Однако в фондах Музея Москвы имеются заключения И.П. Машкова о ряде конкурсных проектов, датированные 20 января 1935 года [Заключение по эскизному проекту… 5-й Проектной мастерской; Заключение по эскизному проекту… Ленинградской проектной мастерской; Заключение по эскизному проекту… составленному архитектором В.Н. Кульгановым], а также общее заключение всех троих архитекторов [Заключение по эскизным проектам], ссылающееся на «индивидуальные отзывы» и, следовательно, сделанное не ранее 20 января, так что итоги членами жюри были подведены позднее намеченного срока. В последнем документе содержатся четкие ответы на четыре вопроса, поставленных перед жюри Управлением строительством Академии наук:

> Наиболее удобное и рациональное разрешение поставленной проектантами задачи в отношении выбранного авторами земельного участка. <…>
> Какая более рациональная компоновка территории Академии наук. <…>
> Какой из представленных проектов дает наилучшее архитектурное оформление и насколько в нем отражена современность. <…>
> Какой из проектов следует взять в основу дальнейшей проработки [Заключение по эскизным проектам].

Отвечая на вопрос о выборе участка строительства, жюри разбило проекты на 4 группы. В первую вошел лишь вариант проекта А.В. Щусева с размещением на Большой Калужской улице — он был раскритикован за отсутствие резервов и разделение комплекса оживленной городской магистралью. Вторую группу составили проекты

(4) Из описания процесса утверждения решения Г.Д. Цюрупы: «…результаты конкурса были просмотрены, с одной стороны, Строительной комиссией и по докладу Строительной комиссии т. Брицкого [Э.В. Брицке. — *К.А.*] в Президиуме утверждены…» [Стенограмма совещаний, л. 4 (об.)].

И.А. Фомина и В.Н. Кульганова, разделивших территорию Академии наук Андреевским каналом и железной дорогой — хотя в целом такое решение было названо нерациональным и неудобным, преимуществом проекта Фомина признано то, что он «оформляет город», тогда как решение Кульганова об упразднении Большой Калужской улицы как магистрали названо неприемлемым.

Третью группу составили работы Н.А. Троцкого, М.И. Рославлева, А. Люрса и Гипрогора[5] — среди них лучшим называется проект Троцкого, «который дал наиболее парадное решение и, кроме того, удачно выделил типографию с клубом, разместя их до Окружной жел. дороги» [Заключение по эскизным проектам]. По какой-то причине основной вариант А.В. Щусева был отнесен в отдельную группу вместе с его же третьим, представленным схематично, вариантом. В целом по вопросу планировки жюри заключает: «Из сопоставления всех перечисленных вариантов следует дать преимущество проекту акад. Щусева в третьем его варианте, как наиболее целесообразному» [Заключение по эскизным проектам].

Отвечая на второй вопрос, жюри в качестве наиболее удачных назвало композиции проектов А.В. Щусева и Н.А. Троцкого, особенно выделяя проект первого за компактность и цельность. В вопросе архитектуры жюри выделило сразу проекты трех авторов: А.В. Щусева, И.А. Фомина и Н.А. Троцкого, «которые на основе классической архитектуры дают интересное оформление зданий, в общем отвечающее значению Академии наук, и поэтому могут служить украшением города» [Заключение по эскизным проектам].

Ответ жюри на последний, ключевой вопрос: «…*ближе всего подошел к решению задачи в своем проекте акад. А.В. Щусев* [курсив наш. — *К.А.*], поэтому он и может быть взят за основу при дальнейшей проработке этого вопроса» [Заключение по эскизным проектам].

Следующей инстанцией, рассматривающей конкурсные проекты и выводы жюри по ним, была Строительная комиссия (или Стройбю-

(5) Гипрогор — проектная организация, основанная в 1929–1930 годах в Москве на базе Бюро планировки городов Картоиздательства НКВД РСФСР и акционерного общества «Проектгражданстрой» для проектирования крупных населенных мест [Казусь, 2009, с. 153].

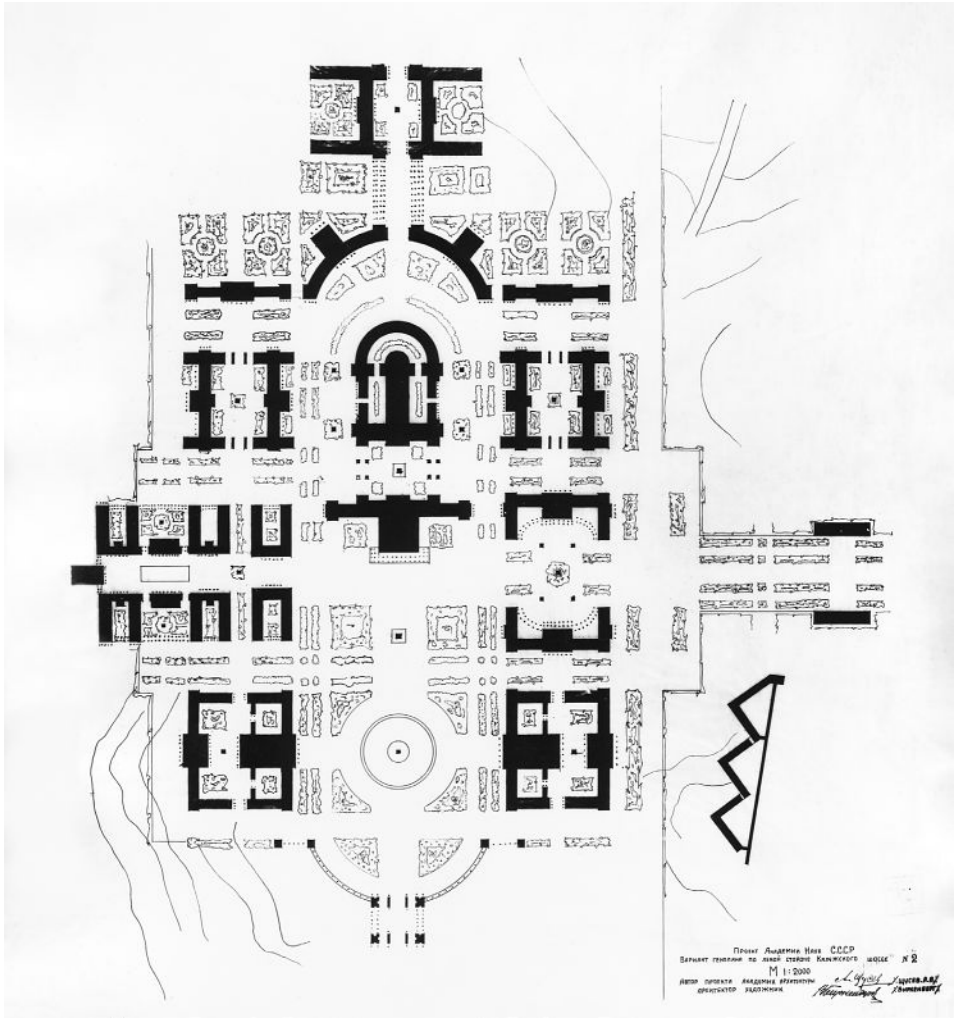
ро)[6]. Итог ее работы отражен в письме ее председателя В.Л. Комарова в Президиум АН СССР, отправленном 4 февраля 1935 года. Текст полностью посвящен перечислению достоинств проекта Н.А. Троцкого и заключает:

> В результате детального обсуждения в комиссии жюри и Стройбюро представленных проектов генпланов АН 6-ю архитектурными мастерскими, Стройбюро пришло к тому выводу, что *в основу дальнейшей разработки технического проекта генплана всего комплекса сооружений АН надлежит положить компоновку генплана, предложенную проф. Троцким* [курсив наш. — *К.А.*]... <...> Стройбюро просит президиум Академии наук настоящее предложение утвердить [Материалы Секретариата АН СССР по постройке новых зданий, л. 66].

В тот же день Стройбюро также утвердило положения, «которым должен удовлетворять технический проект генерального плана расположения зданий Академии наук СССР» [Материалы Секретариата АН СССР по постройке новых зданий, л. 67–68]. Они включали в себя 14 пунктов, в общем виде описывающих требования к проекту: выбор участка, расположение и ориентация главного здания и библиотеки, удаленность от Калужского шоссе, исключение транзитного движения, резервы для расширения и т.д. К результатам конкурса отсылает лишь 9-е положение: «Расположение зданий должно быть выполнено с надлежащей компактностью при проценте застройки не свыше 25% и наивозможно более центральным расположением главного здания и библиотеки по отношению к зданиям институтов по типу эскизного проекта академика ЩУСЕВА» [Материалы Секретариата АН СССР по постройке новых зданий, л. 67–68].

Текст Стройбюро буква в букву был закреплен постановлением на заседании президиума АН СССР 5 февраля. Однако в повестке этот вопрос был зафиксирован как «доклад Стройбюро по вопросу о выборе проекта для дальнейшей разработки генплана» [Материалы Секретариата АН СССР по постройке новых зданий, л. 64], а не об утверждении требований к нему, и в конце текста постановления к 14

(6) Сопоставление описания процесса утверждения результатов конкурса Г.Д. Цюрупы [Стенограмма совещаний, л. 4 (об.)] с цитируемыми документами позволяет сделать вывод о том, что это Стройбюро и Строительная комиссия — один и тот же структурный элемент АН СССР.



Ил. 10. Проект Академии наук СССР. Вариант генплана по левой стороне Калужского шоссе № 2. 1935. Отдел проектирования Моссовета, мастерская № 2. Архитекторы А.В. Щусев, В.С. Биркенберг. Отдел научной документации ГИПРОНИИ РАН
Fig. 10. Project of the Academy of Sciences of the USSR. Variant of the general plan on the left side of Kaluzhskoe Highway No. 2. 1935. Design Department of Mossovet, Design Studio No. 2. Architects A.V. Shchusev, V.S. Birkenberg. Department of Scientific Documentation of GIPRONII RAS

присутствовавшим в изначальных «положениях» пунктам добавился еще один, 15-й: «*Разработку технического проекта генплана, Главного здания и Библиотеки поручить акад. Щусеву и еще одному лицу* [курсив наш. — *К.А.*], которое предоставляется наметить Стройуправлению АН» [Материалы Секретариата АН СССР по постройке новых зданий, л. 64 (об.)]. Было ли проектирование в результате поручено кроме А.В. Щусева «еще одному лицу», неясно — никаких подтверждений этому не обнаружено.

Принимая во внимание выполненный в феврале — апреле 1935 года Щусевым новый вариант генплана АН СССР, можно заметить, что единственным неизменным элементом относительно конкурсных предложений явился комплекс главного здания с библиотекой — все остальные постройки обрели совсем иные формы и размеры, а общая композиция стала более походить на конкурсный проект Н.А. Троцкого с поправкой на одно из «положений» Стройбюро, требовавшее развернуть главное здание по направлению к Москве и сделать его центральным элементом архитектурного ансамбля [Материалы Секретариата АН СССР по постройке новых зданий, л. 67]. То есть, по всей видимости, оказалось учтено предложение Стройбюро о необходимости принять за основу дальнейшей разработки генплана вариант Н.А. Троцкого.

Важной задачей Академии наук в период проведения конкурса был выбор и согласование участка для будущего строительства. И уже 20 января заведующий отделом планировки Моссовета сообщил зампреду СНК В.И. Межлауку, что «считает возможным отвести участок для строительства Академии наук, уже начиная с 1935 года, по левой стороне Калужского шоссе за Окружной ж.д.» [Материалы Секретариата АН СССР по постройке новых зданий, л. 54–56], а 25 января комиссия Межлаука приняла соответствующее решение об отводе [Справка гл. инж., л. 6]. Это действие прямо соответствует заключению жюри конкурса, и можно было бы предположить, что прямо следует из него, однако принято оно было еще до передачи документа Управлению строительством АН СССР, поскольку тот, как упоминалось выше, написан не ранее 20 января. Само решение об отводе не являлось окончательным и требовало принятия постановления СНК, а затем

оформления передачи участка Моссоветом, которых по определенным причинам[7] не последовало.

Тем не менее разработка коллективом Щусева трех вариантов конкурсного проекта для разных площадок на фоне отсутствия подобных порывов у других участников позволяет предположить о более тесном взаимодействии архитектора с Академией наук. В таком случае согласование 20 января 1935 года выделения участка могло стать следствием работы комиссии И.В. Рыльского, И.П. Машкова и Н.Я. Колли, еще до подведения официальных итогов сделавшей необходимые выводы по предложенным Щусевым вариантам планировки.

Выводы

Изначально конкурс был замыслен как нечто второстепенное по отношению к проектированию, ведущемуся собственными силами Управления новостройками Академии наук, и его результаты не должны были лечь в основу этой работы, а лишь скорректировать ее. Однако неопределенность с выбором участка для строительства, разрешившаяся лишь по окончании конкурса и, скорее всего, с учетом предложений конкурсных проектов, не могла позволить начать какое-либо реальное проектирование на протяжении 1934 года. Можно предположить, что собственная работа управления над генеральным планом [Флаум, 1934, с. 53–54] не дала приемлемых плодов, и в результате руководство Академии наук решило ориентироваться на конкурс в куда большей степени, чем изначально планировалось.

В результате анализа ряда источников были сделаны выводы о неравнозначности числа привлеченных к конкурсу мастерских (6), участвовавших в нем авторских коллективов (7) и выполненных ими проектов (9 с учетом трех вариантов А.В. Щусева). Число выполненных А.В. Щусевым вариантов конкурсных проектов может говорить о направлении его работы Академией наук в процессе конкурса. При этом уменьшающаяся от варианта к варианту степень проработки говорит о том, что направляющие указания поступили архитектору

(7) Затянувшаяся вплоть до 1936 года история выделения участков для строительства Академии наук в Москве уже напрямую не относится к конкурсу и будет разобрана в будущих публикациях.

на относительно позднем этапе. Особенно это касается третьего варианта, «представленного схематически» [Заключение по эскизным проектам], но в результате названного жюри лучшим среди всех конкурсных проектов в вопросе выбора площадки, который так остро стоял перед Академией наук.

Хотя жюри действительно выделило проект Щусева как наиболее близко подошедший «к решению задачи» [Заключение по эскизным проектам], называть это победой, как в одном из приведенных в начале статьи трудов [Щусев. 150, 2023, с. 580], не совсем корректно, поскольку процедура конкурса не предусматривала ни определения победителя, ни его особого поощрения. Дальнейшая же работа А.В. Щусева над проектом опиралась не только на заключение жюри, но и на несколько расходящиеся с ним выводы Стройбюро, которое предложило в основу дальнейшей разработки проекта положить генплан Н.А. Троцкого.

Источники:

1 Заключение по эскизному проекту здания Академии Наук в Москве, составленному 5-й Проектной мастерской Моссовета, архитектором Андре Люрса, подготовленное архитектором И.П. Машковым 20 января 1935 г. // Музей Москвы. ОФ-15166/189. 1 л.

2 Заключение по эскизному проекту планировки территории Академии Наук СССР в Москве, составленному архитектором В.Н. Кульгановым при участии А.Ф. Казакова и И.А. Стерник, подготовленное архитектором И.П. Машковым 20 января 1935 г. // Музей Москвы. ОФ-15166/188. 2 л.

3 Заключение по эскизному проекту здания Академии Наук в Москве, составленному Трестом Ленинградской проектной мастерской профессора Троцкого, подготовленное архитектором И.П. Машковым 20 января 1935 г. // Музей Москвы. ОФ-15166/187. 2 л.

4 Заключение по эскизным проектам закрытого конкурса на планировку территории Академии Наук в Москве // Музей Москвы. ОФ-15166/186. 2 л.

5 Личное дело Казакова Афанасия Федоровича, 1897 г.р. // РГАЛИ. Ф. 2466. Оп. 7. Д. 363. 18 л.

6 Личное дело Стерника Ивана Лаврентьевича, 1893 // РГАЛИ. Ф. 2466. Оп. 6. Д. 320. 18 л.

7 Материалы Секретариата АН СССР по постройке новых зданий АН СССР (переписка, титульные списки и др.) // Архив РАН. Ф. 2. Оп. 1 (1935). Д. 24. 369 л.

8 Материалы Секретариата АН СССР (стенограммы прений по докладу академика А.В. Щусева о строительстве АН СССР и докладу профессора Петрова на сессии АН СССР) // Архив РАН. Ф. 2. Оп. 1 (1936). Д. 421. 69 л.

9 Материалы Строительной комиссии и Управления новостройками АН СССР // Архив РАН. Ф. 4. Оп. 1 (1934). Д. 13. 41 л.

10 Переписка Секретариата АН СССР по вопросам строительства новых зданий // Архив РАН. Ф. 2. Оп. 1 (1934). Д. 45. 44 л.

11 Постановление СНК СССР от 25 апреля 1934 г. № 965 «О переводе Академии наук Союза ССР в Москву» // Libussr.ru. URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_3984.html (дата обращения 17.03.2024).

12 Пояснительная записка к проекту Генплана комплекса зданий Академии Наук: Черновик // Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева. ОФ-5312/98. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8835065 (дата обращения 17.03.2024).

13 Справка гл. инж. строительством Цюрупы управляющ. делами Академии Н.В. Зубову о шести проектах расположения зданий Акад. Наук и фото-снимки проектов... // Архив РАН. Ф. 387. Оп. 1. Д. 24. 63 л.

14 Стенограмма совещаний при Президиуме АН СССР с 23.10 по 24.12.1935 по вопросу строительства Академии в Москве // Архив РАН. Ф. 387. Оп. 1. Д. 4. 63 л.

Список литературы:

15 Архитектурная газета. 1935. Прил. к № 3. 4 с.

16 *Афанасьев К.Н.* А.В. Щусев. М.: Стройиздат, 1978. 191 с. (Мастера архитектуры).

17 *Дружинина-Георгиевская Е.В., Корнфельд Я.А.* Зодчий А.В. Щусев. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. 199 с. (Научно-популярная серия / Акад. наук СССР).

18 *Есаков В.Д.* Переезд Академии наук в Москву // Москва научная / Отв. ред. В.М. Орел. М.: Янус-К, 1997. С. 452–467.

19 *Есаков В.Д.* Штаб советской науки меняет адрес // Вестник Российской академии наук. 1997. Т. 67. № 9. С. 840–848.

20 Из постановлений Президиума // Вестник Академии наук СССР. 1934. № 9. С. 45–52.

21 Из постановлений Президиума // Вестник Академии наук СССР. 1935. № 2. С. 39–44.

22 *Казусь И.А.* Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 464 с.

23 *Марков Н.В.* Академия наук и Ленинские горы // Архитектурная газета. 1935. № 3. С. 4.

24 *Меерович М.* «Жизнь и деятельность архитектора Щусева». Страницы истории становления Союза советских архитекторов на фоне судеб советских архитекторов (некоторые события конца августа — начала сентября 1937 г.) // Archi.ru. URL: https://archi.ru/russia/63784/zhizn-i-deyatelnost-arkhitektora-schuseva (дата обращения 17.03.2024).

25 Проекты зданий Академии наук СССР // Архитектурная газета. 1935. № 3. С. 2.

26 Работы архитектурно-проектировочных мастерских за 1934 год. Т. 1. Мастерская № 2. М., 1936. 81 с.

27 Работы архитектурно-проектировочных мастерских за 1934 год. Т. 1. Мастерская № 3. М., 1936. 88 с.

28 Работы архитектурно-проектировочных мастерских за 1934 год. Т. 2. Мастерская № 5. М., 1936. 48 с.

29 *Флаум А.Я.* Академия наук СССР в Москве // Вестник Академии наук СССР. 1934. № 11–12. С. 49–56.

30 *Хигер Р.* Конкурс форпроектов зданий Академии наук в Москве // Архитектура СССР. 1935. № 3. С. 10–21.

31 Щусев. 150: Каталог выставки / Сост. Н.О. Шашкова, Ю.В. Ратомская, А.А. Оксенюк, науч. ред. Ю.Д. Старостенко. М.: Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева; Кучково поле Музеон, 2023. 656 с.

Sources:

1 Zaklyuchenie po ehskiznomu proektu zdaniya Akademii Nauk v Moskve, sostavlennomu 5-i Proektnoi masterskoi Mossoveta, arkhitektorom Andre Lyursa, podgotovlennoe arkhitektorom I.P. Mashkovym 20 yanvarya 1935 g. [The Conclusion on the Sketch Project of the Academy of Sciences Building in Moscow, Drafted by the 5th Design Workshop of Mossovet, Architect Andre Lursa, Prepared by Architect I.P. Mashkov on January 20, 1935]. *Muzei Moskvy* [Museum of Moscow], OF-15166/189, 1 l. (In Russian)

2 Zaklyuchenie po ehskiznomu proektu planirovki territorii Akademii Nauk SSSR v Moskve, sostavlennomu arkhitektorom V.N. Kul'ganovym pri uchastii A.F. Kazakova i I.A. Sternik, podgotovlennoe arkhitektorom I.P. Mashkovym 20 yanvarya 1935 g. [The Conclusion on the Sketch Project for the Planning of the Territory of the USSR Academy of Sciences in Moscow, Drafted by Architect V.N. Kulganov with the Participation of A.F. Kazakov and I.A. Sternik, Prepared by Architect I.P. Mashkov on January 20, 1935]. *Muzei Moskvy* [Museum of Moscow], OF-15166/188, 2 l. (In Russian)

3 Zaklyuchenie po ehskiznomu proektu zdaniya Akademii Nauk v Moskve, sostavlennomu Trestom Leningradskoi proektnoi masterskoi professora Trotskogo, podgotovlennoe arkhitektorom I.P. Mashkovym 20 yanvarya 1935 g. [The Conclusion on the Sketch Project for the Building of the Academy of Sciences in Moscow, Drafted by the Trust of Leningrad Design Workshop of Professor Trotsky, Prepared by Architect I.P. Mashkov on January 20, 1935.] *Muzei Moskvy* [Museum of Moscow], OF-15166/187, 2 l. (In Russian)

4 Zaklyuchenie po ehskiznym proektam zakrytogo konkursa na planirovku territorii Akademii Nauk v Moskve [The Conclusion on the Sketch Projects from the Closed Competition for the Planning of the Territory of the Academy of Sciences in Moscow]. *Muzei Moskvy* [Museum of Moscow], OF-15166/186, 2 l. (In Russian)

5 Lichnoe delo Kazakova Afanasiya Fedorovicha, 1897 g.r. [The Personal File of Afanasiy Fedorovich Kazakov, Born in 1897]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2466, inv. 7, fol. 363, 18 l. (In Russian)

6 Lichnoe delo Sternika Ivana Lavrent'evicha, 1893 [The Personal File of Ivan Lavrentievich Sternik, Born in 1893]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2466, inv. 6, fol. 320, 18 l. (In Russian)

7 Materialy Sekretariata AN SSSR po postroike novykh zdanii AN SSSR (perepiska, titul'nye spiski i dr.) [Materials of the Secretariat of the USSR Academy of Sciences on the Construction of New Buildings of the USSR Academy of Sciences (Correspondence, Title Lists, etc.)]. *Arkhiv RAN* [Archive of the Russian Academy of Sciences], f. 2, inv. 1 (1935), fol. 24, 369 l. (In Russian)

8 Materialy Sekretariata AN SSSR (stenogrammy prenii po dokladu akademika A.V. Shchuseva o stroitel'stve AN SSSR i dokladu professora Petrova na sessii AN SSSR) [Materials of the Secretariat of the USSR Academy of Sciences (Transcripts of Discussions on the Report by Academician A.V. Shchusev on the Construction of the USSR Academy of Sciences and the Report by Professor Petrov at the Session of the USSR Academy of Sciences)]. *Arkhiv RAN* [Archive of the Russian Academy of Sciences], f. 2, inv. 1 (1936), fol. 421, 69 l. (In Russian)

9 Materialy Stroitel'noi komissii i Upravleniya novostroikami AN SSSR [Materials of the Construction Commission and the Directorate for New Buildings of the USSR Academy of Sciences]. *Arkhiv RAN* [Archive of the Russian Academy of Sciences], f. 4, inv. 1 (1934), fol. 13, 41 l. (In Russian)

10 Perepiska Sekretariata AN SSSR po voprosam stroitel'stva novykh zdanii [Correspondence of the Secretariat of the USSR Academy of Sciences on the Construction of New Buildings]. *Arkhiv RAN* [Archive of the Russian Academy of Sciences], f. 2, inv. 1 (1934), fol. 45, 44 l. (In Russian)

11 Postanovlenie SNK SSSR ot 25 aprelya 1934 g. № 965 "O perevode Akademii nauk Soyuza SSR v Moskvu" [Decree of the Council of People's Commissars of the USSR Dated April 25, 1934, No. 965 "On the Relocation of the Academy of Sciences of the USSR to Moscow"]. *Libussr.ru*. Available at: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_3984.html (accessed 17.03.2024). (In Russian)

12 Poyasnitel'naya zapiska k proektu Genplana kompleksa zdanii Akademii Nauk: Chernovik [Explanatory Note to the Project of the General Plan for the Complex of Buildings of the Academy of Sciences: Draft]. *Gosudarstvennyi nauchno-issledovatel'skikh muzei arkhitektury imeni A.V. Shchuseva* [A.V. Shchusev State Scientific Research Museum of Architecture], OF-5312/98. Available at: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8835065 (accessed 17.03.2024). (In Russian)

13 Spravka gl. inzh. stroitel'stvom Tsyurupy Upravlyayushch. delami Akademii N.V. Zubovu o shesti proektakh raspolozheniya zdanii Akad. Nauk i foto-snimki proektov... [A Memo from the Chief Engineer of Construction, Tsyurupa, to the Managing Director of the Academy, N.V. Zubov, about Six Projects for the Placement of the Academy of Sciences Buildings and Photographs of the Projects...]. *Arkhiv RAN* [Archive of the Russian Academy of Sciences], f. 387, inv. 1, fol. 24, 63 l. (In Russian)

14 Stenogramma soveshchanii pri Prezidiume AN SSSR s 23.10 po 24.12.1935 po voprosu stroitel'stva Akademii v Moskve [Transcript of Meetings at the Presidium of the USSR Academy of Sciences from October 23 to December 24, 1935, on the Issue of Constructing the Academy in Moscow]. *Arkhiv RAN* [Archive of the Russian Academy of Sciences], f. 387, inv. 1, fol. 4, 63 l. (In Russian)

References:

15 *Arkhitekturnaya gazeta* [Architectural Paper], 1935, app. to no. 3, 4 p. (In Russian)

16 Afanas'ev K.N. *A.V. Shchusev* [A.V. Shchusev]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1978. 191 p. (Mastera arkhitektury [Masters of Architecture]). (In Russian)

17 Druzhinina-Georgievskaya E.V., Kornfel'd Ya.A. *Zodchii A.V. Shchusev* [Architect A.V. Shchusev]. Moscow, Izd-vo Akad. nauk SSSR Publ., 1955, 199 p. (Nauchno-populyarnaya seriya / Akad. nauk SSSR [Popular Science Series / Academy of Sciences of the USSR]). (In Russian)

18 Esakov V.D. Pereezd Akademii nauk v Moskvu [The Relocation of the Academy of Sciences to Moscow]. *Moskva nauchnaya* [Moscow Scientific], ed. V.M. Orel. Moscow, Yanus-K Publ., 1997, pp. 452–467. (In Russian)

19 Esakov V.D. Shtab sovetskoi nauki menyaet adres [The Headquarters of Soviet Science Changes Its Address]. *Vestnik Rossiiskoi akademii nauk*, 1997, vol. 67, no. 9, pp. 840–848. (In Russian)

20 Iz postanovlenii Prezidiuma [From the Resolutions of the Presidium]. *Vestnik Akademii nauk SSSR*, 1934, no. 9, pp. 45–52. (In Russian)

21 Iz postanovlenii Prezidiuma [From the Resolutions of the Presidium]. *Vestnik Akademii nauk*, 1935, no. 2, pp. 39–44. (In Russian)

22 Kazus' I.A. *Sovetskaya arkhitektura 1920-kh godov: organizatsiya proektirovaniya* [Soviet Architecture of the 1920s: Design Organization]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2009. 464 p. (In Russian)

23 Markov N.V. Akademiya nauk i Leninskie gory [The Academy of Sciences and the Lenin Hills]. *Arkhitekturnaya gazeta*, 1935, no. 3, p. 4. (In Russian)

24 Meerovich M. "Zhizn' i deyatel'nost' arkhitektora Shchuseva". Stranitsy istorii stanovleniya Soyuza sovetskikh arkhitektorov na fone sudeb sovetskikh arkhitektorov (nekotorye sobytiya kontsa avgusta — nachala sentyabrya 1937 g.) ["The Life and Work of the Architect Shchusev." Pages of the History of the Formation of the Union of Soviet Architects against the Background of the Destinies of Soviet Architects (Some Events of Late August — Early September 1937)]. *Archi.ru*. Available at: https://archi.ru/russia/63784/zhizn-i-deyatelnost-arkhitektora-schuseva (accessed 17.03.2024). (In Russian)

25 Proekty zdanii Akademii nauk SSSR [Projects of the USSR Academy of Sciences Buildings]. *Arkhitekturnaya gazeta*, 1935, no. 3, p. 2. (In Russian)

26 *Raboty arkhitekturno-proektirovochnykh masterskikh za 1934 god. T. 1. Masterskaya № 2* [Works of Architectural Design Studios for 1934. Vol. 1. Design Studio no. 2]. Moscow, 1936. 81 p. (in Russian)

27 *Raboty arkhitekturno-proektirovochnykh masterskikh za 1934 god. T. 1. Masterskaya № 3* [Works of Architectural Design Studios for 1934. Vol. 1. Design Studio no. 3]. Moscow, 1936. 88 p. (In Russian)

28 *Raboty arkhitekturno-proektirovochnykh masterskikh za 1934 god. T. 2. Masterskaya № 5* [Works of Architectural Design Studios for 1934. Vol. 2. Design Studio no. 5]. Moscow, 1936. 48 p. (In Russian)

29 Flaum A. Ya. Akademiya nauk SSSR v Moskve [USSR Academy of Sciences in Moscow]. *Vestnik Akademii nauk SSSR*, 1934, no. 11–12, pp. 49–56. (In Russian)

30 Higer R. Konkurs forproektov zdanii Akademii nauk v Moskve [Competition for Preliminary Design Projects of the Academy of Sciences Buildings in Moscow]. *Arkhitektura SSSR*, 1935, no. 3, pp. 10–21. (In Russian)

31 *Shchusev. 150: Katalog vystavki* [Shchusev. 150: Exhibition Catalog], comp. N.O. Shashkova, Yu.V. Ratomskaya, A.A. Oksenyuk, sc. ed. Yu.D. Starostenko. Moscow, Gosudarstvennyi nauchno-issledovatel'skikh muzei arkhitektury imeni A.V. Shchuseva Publ., Kuchkovo pole Muzeon Publ., 2023. 656 p. (In Russian)

УДК 72.01; 728
ББК 85.113

Вырва Арина Юрьевна
Кандидат психологических наук, старший научный сотрудник, отдел монументального искусства и художественных проблем архитектуры, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21; соискатель, кафедра отечественного искусства, отделение истории искусства, исторический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 119192, Россия, Москва, Ломоносовский пр-т, 27, корпус 4
ORCID ID: 0009-0007-7877-9682
vyrvaarina@gmail.com
Ключевые слова: современная московская архитектура, деконструкция, архитектура Москвы, неоконструктивизм, московская архитектура начала 2000-х годов, А. Асадов, Н. Лызлов, С. Скуратов, М. Хазанов, А. Частнов, А. Боков

Вырва Арина Юрьевна

Эксперименты с формой: варианты деконструкции и неоконструктивизма в архитектуре Москвы 1990–2000-х годов

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-332-361

Для цит.: Вырва А.Ю. *Эксперименты с формой: варианты деконструкции и неоконструктивизма* в архитектуре Москвы 1990–2000-х годов // Художественная культура. 2024. № 3. С. 332–361. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-332-361.

For cit.: Vyrva A.Yu. Experiments with Form: Deconstruction and Neoconstructivism in the Moscow Architecture of the 1990s–2000s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 332–361. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-332-361. (In Russian)

Vyrva Arina Yu.
PhD (in Psychology), Senior Researcher, Department of Monumental Art and Artistic Problems of Architecture, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia; PhD Student, Department of Russian Art, Department of the History of Art, Faculty of History, M.V. Lomonosov Moscow State University, 27 bld. 4, Lomonosovsky Av., Moscow, 119192, Russia
ORCID ID: 0009–0007–7877–9682
vyrvaarina@gmail.com
Keywords: modern Moscow architecture, deconstruction, Moscow architecture, neoconstructivism, Moscow architecture of the early 2000s, A. Asadov, N. Lyzlov, S. Skuratov, M. Khazanov, A. Chastnov, A. Bokov

Vyrva Arina Yu.

Experiments with Form: Deconstruction and Neoconstructivism in the Moscow Architecture of the 1990s-2000s

Аннотация. На рубеже XX–XXI веков московская архитектура находилась в постоянной динамике. Одновременно работали разные архитекторы, воплощая индивидуальные смыслы в разнообразной архитектурной форме и материалах. Одной из таких линий развития современной архитектуры Москвы стали эксперименты с пространством, формой и конструкцией, которые предполагали в том числе и обращение к принципам и приемам деконструктивизма, апелляции к конструктивизму, которым и посвящена данная статья. Деконструктивистские мотивы в московской архитектуре 1990–2000-х годов заметны, прежде всего, в архитектурных работах мастерской А. Асадова и единичных проектах некоторых архитекторов, например Вл. Колосницина, А. Локтева. Поиск нетривиальных пластических решений интересовал архитекторов М. Хазанова, А. Бокова, С. Скуратова, С. Киселева, Г. Надточего, К. Коновальцева, Б. Шабунина и др. А часть архитектурных объектов оказалась полноправным приемником конструктивистских традиций (работы архитектурной мастерской Н. Лызлова, некоторые проекты А. Скокана и архитектурного бюро «Остоженка», городские объекты Ю. Виссарионова, А. Воронцова, Ю. Ильин-Адаева и др.). Статья раскрывает один из векторов развития архитектуры Москвы, который наряду с неомодернизмом, неоклассикой, капиталистическим романтизмом (или капромом), обращением к ар-деко, апелляцией к приемам и принципам постмодернизма навсегда изменил облик столицы.

Abstract. At the turn of the 20th — 21st centuries, Moscow architecture was dynamic, with different architects working simultaneously, embodying individual meanings in a variety of architectural form and materials. One of the lines of the modern Moscow architecture development was experimentation with space, form and construction, which, among other things, involved references to the principles and techniques of deconstructivism and appeals to constructivism, which make the subject of this article. Deconstructivist motifs in the Moscow architecture of the 1990s-2000s are primarily visible in the architectural works of A. Asadov's studio and individual projects of V. Kolosnitsyn and A. Loktev. The search for non-trivial plastic solutions interested such architects as M. Khazanov, A. Bokov, S. Skuratov, S. Kiselev, G. Nadtochiy, K. Konovaltsev, B. Shabunin and others. Some of the architectural objects appeared to be full-fledged followers of constructivist traditions (e.g. the works of the architectural workshop of N. Lyzlov, some projects of A. Skokan and the Ostozhenka architectural bureau, urban objects of A. Vissarionov, A. Vorontsov, Y. Ilyin-Adaev, etc.). This article reveals one of the trends in the development of Moscow architecture which along with neomodernism, neoclassicism, capitalist romanticism (or 'caprom'), an appeal to Art Deco, to the techniques and principles of postmodernism has permanently changed the appearance of the capital.

Введение

Свобода творческого самовыражения архитекторов и строительный бум в 1990–2000-х годах в России породили множество архитектурных объектов, которые можно трактовать с точки зрения разных направлений и которые имеют различные оценки как профессионалов, так и тех, к кому новая архитектура обращается, — городских жителей. С целью изучения становления новой российской архитектуры в статье в качестве предмета исследования автором выбрана лишь малая часть того, чтобы было возведено за этот период — эксперименты с пространством, формой и конструкцией в работах московских архитекторов рубежа XX–XXI веков. Их творческие поиски не ограничивались постмодернистскими практиками, которые, безусловно, оказали свое влияние на профессиональное мышление. Такие архитекторы, как А. Асадов, П. Завадовский, А. Частнов, А. Бавыкин, Н. Лызлов, А. Боков, М. Хазанов, Б. Шабунин и др., искали свой индивидуальный почерк, ставя во главу угла эксперименты с конструкцией и организацией пространства. Архитекторы стремились добиться новой поэтики и нового звучания своих объектов, отойдя от привычной классической гармонии и работы с деталью как инструментом создания образа и определенного высказывания. С точки зрения архитектурной практики такая идея и такой подход к проектированию оказались возможными благодаря обращению к принципам деконструкции, к языку конструктивно-пластических решений конструктивизма и эстетике модернизма.

В период активного городского строительства появлялись новые архитектурные бюро и мастерские, выполняющие частный заказ наряду с государственным; архитектура освещалась в статях и очерках в периодических изданиях. Каждый архитектурный объект, конкурс, дискуссия, архитектор или бюро подробно рассматривались в таких журналах, как «Архитектурный вестник. Архитектура. Строительство. Дизайн», «Архитектура. Строительство. Дизайн», «Проект Россия», «Проект Классика», «Academia. Архитектура и строительство», «Штаб-квартира», «ТАТЛИН», Speech, на интернет-портале Архи.ру и др. Авторами статьей, очерков и информационных текстов являлись как профессиональные критики, искусствоведы, так и сами архитекторы: Е. Асс, А. Белов, А. Боков, А. Броновицкая, Е. Гонсалес, Е. Гершкович, Г. Есаулов, А. Змеул, А. Иконников, О. Кабанова, И. Коккинаки, Л. Копылова, И. Коробьина, Н. Малинин, А. Мартовицкая, А. Острогорский, Д. Парамонова, Г. Ревзин, К. Савкин, В. Седов, А. Скокан, С. Скуратов, С. Ситар, Ю. Тарабарина, Д. Фесенко, С. Хачатуров, А. Щукин, И. Уткин и др. В 2001–2002 годах вышел труд А. Иконникова «Архитектура XX века. Утопии и реальность», во второй том которого была включена целая глава, посвященная российской архитектуре рубежа XX–XXI веков [Иконников, 2002]. Автор обращается к ключевым архитектурным сооружениям, отражающим основные тенденции. Более аналитический и систематизирующий взгляд на процессы становления новой российской архитектуры отличает работу И. Добрицыной «От постмодернизма — к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии» [Добрицына, 2004]. Исследователь архитектуры И. Коробьина создала гид по архитектуре Москвы и Московской области (1987–2007), в котором дала общую характеристику времени [Коробьина, 2007]. В 2008 году Д. Фесенко объединил наиболее важные и значимые статьи по урбанистике, градостроительству, архитектурным проектам и авторам в сборник «Фасад / Разрез. Российская архитектура 1990-х — 2000-х» [Фесенко, 2008]. В 2009 году Н. Малинин на основе статей издал монографию «Архитектура Москвы 1989–2009. Путеводитель», в которой отобрал 108 объектов, отражающих специфику российской архитектуры рубежа веков [Малинин, 2009]. В 2013 году Д. Парамонова выпустила междисциплинарное исследование, посвященное градостроительству Москвы времен Ю. Лужкова в качестве мэра [Парамонова, 2013]. В этом же году выходит труд Г. Ревзина «Русская архитектура рубежа XX–XXI вв.», основанный на авторских статьях разного периода, в котором критик осмысляет и систематизирует новую русскую архитектуру, вычленяя основные ее тенденции и определяя ключевых архитекторов [Ревзин, 2013]. Другой попыткой систематизации и выявления основных тенденций стала книга Т. Гейдор, И. Казусь «Стили московской архитектуры» [Гейдор, Казусь, 2014]. Также издавались монографии, каталоги выставок и тематические выпуски журналов, посвященные конкретным архитекторам, бюро и мастерским. Тема московской архитектуры 1990–2000-х годов оказалась актуальной, а некоторая дистанция сейчас дает возможность взглянуть на то, что было построено 20 лет назад, проанализировать развитие архитектуры, сравнив

с тем, что строится сейчас. Для выполнения поставленных задач был выбран метод формально-стилистического анализа, дополненный иконографическим анализом основных композиционных схем.

«Реконструкция с деконструкцией»[1] А. Асадова и другие варианты деконструктивизма

Применительно к архитектуре деконструкцию следует понимать как поиск проблемных и смысловых узлов конструкции, процесс, когда ставятся под сомнение ценности самой ее структуры: тектоники, гармонии, целостности, статичности, постоянства, определенности. Чтобы преодолеть устоявшиеся правила, пересмотреть принятые бинарные оппозиции, привычные границы архитектуры необходимо разрушить, то есть изменить, пересмотреть, переконструировать саму ее структуру. Вследствие чего могут возникнуть новые варианты построения ее конструкций, организации и чувствования создаваемого пространства, которые смогут задать новые смыслы, порывающие с прежними точками отсчета. В качестве приемов выдвигались декомпозиция (разъятие формы и ее инвертирование), инскрипция (наложение друга на друга в хаотичном порядке элементарных геометрических структур, предложено Х. Фуджи), джакстапозиция (прием сопоставления, столкновения культурных значений, сформулирован Б. Чуми) и сложно запрограммированная комбинаторика без подчинения правилам иерархии, функции и порядка [Азизян, Добрицына, Лебедева, 2002, с. 439–444]. В московской архитектуре деконструктивизм как форма мышления получил различные интерпретации и был воплощен совершенно по-разному. Архитекторами разделялись основные принципы работы и бесстрашие владения пластическими формами, поддерживался уход от привычного в пользу создания чего-то нового посредством, в том числе, и новых технологических возможностей.

Архитектора А. Асадова считают главным российским деконструктивистом. Его деконструкция, как отмечают исследователи, оказалось другой: тема раскола и разрушения-созидания в ней отошла на задний

(1) Цитата критика Н. Малинина о работах мастерской А. Асадова: «...архитектор часто совмещает реконструкцию зданий с пластическими и пространственными решениями, выполненными в деконструктивистском духе» [Малинин, 2009].

план, сделав акцент на форме как таковой [Кафтанов, Ревзин, 1998]. В его работах исключаются повышенная эмоциональность, напряженность, агрессивность, которые, например, могут ощущаться в творчестве Д. Либескинда или во многих работах группы Coop Himmelblau, на их место выходят лиричность, романтичность и контекстуальность [Добрицына, 2001, с. 314–315; Малинин, 2004]. Его подход, как отмечает критик Н. Малинин, оригинален спецификой взаимодействия со старым городом, порождающей феномен «эстетизированной деконструкции» [Малинин, 1998]. Это особенно ощутимо в проекте реконструкции здания Союза архитекторов России в Гранатном переулке, где волнообразным объемом накрыт городской особняк (ЗАО «КФС-Групп», ASADOV, А. Асадов, А. Черниенко и др., 2004–2006). Теоретик и историк архитектуры А. Иконников проводит параллели между проектами А. Асадова и работами архитектора Ф. Гери, которые усматривает в свободном формотворчестве [Иконников, 2002, с. 622].

Архитектурные работы мастерской А. Асадова (в основном перестройки и реконструкции зданий) часто строятся по следующей схеме: разрывается каркас здания, оставляются оторвавшиеся фрагменты стен, прутья арматуры и другие конструктивные и декоративные элементы, а в открывающиеся разломы встраиваются новые резкие геометричные формы. Разрывы и разломы застекляются, вследствие чего создаются образы «музеефицированных руин», как отмечает критик Г. Ревзин [Ревзин, 1998]. Архитектор избирает метод «выращивания» архитектуры, намечающий основные приемы формирования здания под воздействием внутренней энергетики и самых различных внешних факторов.

Одним из ключевых объектов московской архитектуры 1990-х годов является административное здание на Нижней Красносельской улице, 5/6 (реконструкция с надстройкой и пристройкой промышленно-складского помещения фабрики «Луч»; «Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 19, ASADOV, А. Асадова, А. Асадов и др., 1994–1997). Параллелепипед складского здания обыгрывается объемами прямоугольных и криволинейных форм, которые взаимодействуют через многочисленные элементы: перголу, фермы, карнизы, колонны, стальные тросы, навесы, пандусы, стеклянную башенку и т.д. Складывается впечатление, что вся пристройка держится на четырех колоннах по периметру и одной колонне в середине. Авторы проекта отмечают,

что нельзя было эту колонну не показать, так как именно она является смыкателем нового и старого объемов [Дроздов, Частнов, 1996]. При этом такой образ здания, полный железных конструкций и элементов хай-тека, неслучаен, динамичен и контекстуален. Он является своеобразной отсылкой к железнодорожным путям и суматошности Казанского вокзала рядом. Цветовая насыщенность объема выбрана традиционным для железнодорожных построек сочетанием красного кирпича с белой штукатуркой, а маленькие квадратные окна и криволинейный абрис мансарды переглядываются с мощным фасадом дома И. Рожина (1939) на Краснопрудной улице. И. Добрицына отмечает, что работы такого плана позволяют соотнести проекты А. Асадова с современным общеевропейским движением критического регионализма, ставящим в основу угла художественную трансформацию местных традиционных образов архитектуры при использовании черт других культур [Добрицына, 2004, с. 352–353]. Еще одним таким проектом стала реконструкция жилых домов конца XIX века для размещения в них первой публичной библиотеки-читальни имени И.С. Тургенева, в которой архитекторы избрали путь встраивания современной архитектуры в виде пристроек и надстроек (двухсветный атриум, башня, мансарда) (Тургеневская библиотека; «Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 19, ASADOV, А. Асадов, А. Частнов и др., 1996/1997–2003; Бобров пер., 6, стр. 1, 2). Критики отмечают, что найденный А. Асадовым образ временных напластований идеально отражает историю и течение времени [Ревзин, 1999].

Методом «выращивания» архитектуры, предполагающим основные приемы формирования здания под воздействием внутренней энергетики и самых различных внешних факторов, конструктивно выраженным во встраивании новых пластических объемов в существующий контекст здания, решены многие работы мастерской А. Асадова периода 1990–2000-х годов. Таким является сложный объем разноцветных ломаных и округлых многоугольных форм здания на Большой Спасской улице, 19–21 («Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 19, ASADOV, А. Асадов, Т. Башкаев и др.), реконструкция жилого дома в Большом Афанасьевском переулке, 32/9 (цветные разнообъемные пристройки и волнообразный объем надстройки верхних этажей) (А. Асадов, А. Частнов и др., 1996), надстройка дома архитектора В. Шервуда в Хлебном переулке, 8, полная одновременно пластических

откликов модерна и разорванных криволинейных объемов (А. Асадов, П. Завадовский и др., 1996–1998). Пластическая тема волны, венчающей здание, иногда резкой, а иногда плавной, корреспондирующей с новыми встраиваемыми объемами, будет встречаться и в других работах бюро А. Асадова: в реконструкции жилых домов на Владимирской улице («Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 19, ASADOV, П. Завадовский, А. Асадов и др., 2002), административно-офисном здании казначейского управления ЮЗАО города Москвы (ASADOV, А. Асадов, А. Черниенко, 2001–2004, ул. Профсоюзная, 15, к. 1).

На контрасте с работами мастерской А. Асадова существует здание культурного центра «Московит» А. Локтева («АРС» ЗАО «Моспромстрой», А. Локтев, А. Никулин и др., 1998–2003, Олимпийский пр-т, 7). Кажется, что та самая ситуация взрыва и последующего его преодоления стали ключевыми мотивами данного проекта. В основе здания заложен стеклянный куб, в который со всех сторон врезаны кривоугольные отштукатуренные светлые плоскости. Сверху он накрыт волной тяжелой темной крыши. Получившиеся объемы оказались грузными, массивными и статичными, ощущения движения и динамики формы не возникло, хотя добавленное позже остекление одного из боковых объемов заметно облегчило здание. Но тем не менее эффекта Бильбао Ф. Гери, к чему, вероятно, стремились авторы проекта, не случилось, хотя идея была вложена по-настоящему деконструктивистская.

Недалеко от культурного центра располагается здание Московского дома ветеранов войны и вооруженных сил (ЦНИИП жилища, ГУП МНИИП «Моспроект-4», А. Боков, Э. Носкова и др., 2004, Олимпийский пр-т, 7, к. 2). С одной грани прямое, с другой вытянутое по дуге здание с разноритмованной разбивкой фасада оконными проемами пополам рассечено врезанным стеклянным объемом, заостренным углом, поднятым в торце здания, где располагается основной вход.

Еще одним примером, в котором преодолевается энергия столкновений и деконструкции, стало здание «Даев-Плаза» (бывш. здание Уникомбанка; «Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 2, Вл. Колосницин, Д. Солопов и др., 1994–1996, Даев пер., 20). Главная идея здания, мотив драгоценного граненого кристалла, определила его форму [Круглый стол, 2001]. В его основе лежит кубистический объем, растянутый вдоль линии улицы, с вклинившимся в него

Ил. 1. Здание «Даев-Плаза», Москва (бывш. здание Уникомбанка, «Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 2, Вл. Колосницин, Д. Солопов и др., 1994–1996, Даев пер., 20). Источник: https://madeinfuture.ru/zdanie-«unikombanka»-v-daevom-pereulke-daev-plaza.
Fig. 1. The Daev-Plaza Building, Moscow (former building of Unikombank, M.V. Posokhin "Mosproject-2", Workshop No. 2, V. Kolosnitsyn, D. Solopov et al., 1994–1996, 20 Daev Lane). Source: https://madeinfuture.ru/zdanie-"unikombanka"-v-daevom-pereulke-daev-plaza.

острым треугольником. Таким образом возникает диагональное рассечение здания: треугольник входа, вестибюль и атриум. В своем объемно-пространственном воплощении этот проход трансформируется в огромный внутренний холл. Крыша здания многогранно геометрична, частично остеклена, что зрительно роднит ее с кристаллами. В двух разновысоких за счет различного уклона крыш призмах расположены основные рабочие и служебные помещения. Половина стен и участков крыши выполнены из стекла, а там, где использован камень, он зашлифован до такой степени, что тоже ощущается стеклянным. Этот прием создает сильный визуальный эффект: поверхности начинают отражаться друг в друге, схватывая блики окружения, что порой задает новые иллюзорные грани объему. Динамику раскола и столкновения всей конструкции здания добавляет заостренный и задранный вверх козырек входа. Две сплошные стеклянные поверхности внутренних граней образуют зеркальные

Ил. 2. Здание стоматологической поликлиники, Москва, улица Остоженка, 6 («Курортпроект», Мастерская М. Хазанова, А. Нагавицын, С. Плужник и др., 2000). Источник: http://www.drumsk.ru/arch/detail.php? ID=1106
Fig. 2. The Building of Dental Polyclinic, 6 Ostozhenka Street, Moscow ("Kurortproekt", M. Khazanov Workshop, A. Nagavitsyn, S. Pluzhnik et al., 2000). Source: http://www.drumsk.ru/arch/detail.php? ID=1106

фасады, обращенные к центральному пространству многоярусного холла. Атриум является центром композиции всего здания, откуда раскрывается многоярусное вертикальное пространство, освещенное естественным светом. Г. Ревзин отмечает, что авторам удалось реализовать проект, который опознается как авангардный [Ревзин, 1997]. А. Иконников пишет, что благодаря игре с пластикой геометрических форм здание воспринимается сложным, но легким, приоткрывающим нематериальность внутреннего содержания, используя черты как деконструктивизма, так и хай-тека, но сохраняя авторский почерк [Иконников, 1997]. Не менее интересным и полным визуальных и пластических приемов предстает здание внутри.

Деконструктивистские черты ощутимы в здании стоматологической поликлиники на Остоженке, 6 («Курортпроект», Мастерская М. Хазанова, А. Нагавицын, С. Плужник и др., 2000). Архитекторы реконструировали старую трансформаторную подстанцию и над-

строили ее дополнительными четырьмя этажами, что связало новое сооружение с окружающей застройкой и объединило его со старым корпусом стоматологической поликлиники. С одной стороны, новый объем обнажает свой каркас, демонстрируя свою структуру, а «отслаивающийся» навесной фасад усиливает ощущение динамики эффекта разрушения. С другой стороны, объем являет «падающий» козырек со световыми проемами, которые поддерживаются металлическими кронштейнами и фермами, что смотрится современно, в стилистике хай-тека. При этом дается намек на угловой цилиндр — наследие конструктивизма в виде заворота стеклянного объема.

Образ деконструктивистских работ передан в пластике фасада здания торгово-досугового центра «Варшавский» архитектурно-дизайнерской мастерской А. Чернихова (А. Чернихов, М. Рубен и др., 2001–2004, Варшавское ш., 87б). Фасады большого параллелепипеда решены динамично врезающимися друг в друга разноцветными крупными плоскостями, графически подчеркнутыми и пропускающими вперед выступающие слегка «деформированные» стеклянные объемы и наклоненные витрины.

Несмотря на мнение архитектора А. Бавыкина, что массовое жилое строительство — не место для кардинальных экспериментов и стилистика таких объектов должна быть максимально спокойной [Что делают ньюсмейкеры? Алексей Бавыкин, 2001], зодчий отдает дань энергии деконструкции, водружая наверху многоэтажного здания «кепку Ферсмана» [Фесенко, 2008, с. 194–195] — металлический козырек, пронизанный пустотами, и «обрывки» сильно выступающего карниза (жилой комплекс на улице Ферсмана, «Алексей Бавыкин и партнеры», А. Бавыкин, М. Марек и др., 2002–2003, ул. Ферсмана, вл. 16). Внизу можно заметить деконструктивистский жест памяти архитектора Захи Хадид, организовывающий въезд в подземный гараж.

Завершает данную линию еще один архитектурный проект мастерской А. Асадова — здание бизнес-центра «Олимпик Холл» («Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 19, ASADOV, А. Асадов, А. Асадов и др., 2000–2013, Олимпийский пр-т, 18). Проект полон энергией сопротивления и разлетающихся от столкновения глыб. Сложное тело здания разрывается на две скульптурные части, размещенные на общем стилобате и соединенные в некоторых местах стеклянными перемычками. С одной стороны их дугообразный объем

Ил. 3. Здание бизнес-центра «Олимпик Холл», Москва («Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 19, ASADOV, А. Асадов, А. Асадов и др., 2000–2013, Олимпийский пр-т, 18). Источник: https://archi.ru/projects/russia/8549/biznes-centr-olimpik-kholl

Fig. 3. The Building of the Business Center Olympic Hall, Moscow (M.V. Posokhin “Mosproject-2”, Workshop No. 19, ASADOV, A. Asadov, A. Asadov et al., 2000–2013, 18 Olympiysky Av.). Source: https://archi.ru/projects/russia/8549/biznes-centr-olimpik-kholl

завершен остроносой формой консолей с широкими стеклянными вставками. Завершение одной из частей выстроено параллельно горизонтали земли, завершение другой части, наоборот, закруглено и опущено чуть вниз. Таким образом, обе части словно подчинены разным движениям. Гнутые зеленые линии абрисов кровель создают узнаваемый силуэт здания. С боковых граней просматривается ступенчатость построения этих двух объемов, выраженная игрой стеклянных кубов, оконных проемов, плоскостными вставками, надсечками, маленькими консолями и выемками. С противоположной стороны, где располагается главный вход, обе части симметричными широкими стеклянными витражными консолями обращены к улице. Интересный акцент — волна зеленой кровли, которая норовит «перелиться» через карниз. Архитекторы сравнивали здание с перевернутым катамараном, чья образность и пластика оказывалась под стать соседнему окружению [Мартовицкая, 2014].

Формотворчество и преемственность конструктивистских черт

Данная линия архитектурных объектов предполагает стремление к работе и экспериментам непосредственно с архитектурной формой и в какой-то мере продолжает конструктивистскую эстетику. Во главе угла ставится выявление конструкции и формы как таковой, подчиненной законам геометрии, полной внутренней динамики. Зачастую сложная объемная композиция таких архитектурных объектов нуждается в свободном окружении и пространственной паузе, стремясь к контекстуальности. И если выше ставился акцент именно на феноменологическом переживании формы как таковой, то в случае данной группы от зрителя требуется также и некоторое знание архитектуры 1920–1930-х годов, к которой апеллируют авторы. У одних зодчих такое обращение к архитектурным примерам продиктовано контекстуально, у других является методом оттачивания работы с пластическими объемами и элементами: кубами, цилиндрами, параллелепипедами, ленточными окнами, каркасными конструкциями, окнами-иллюминаторами и т.д. Г. Ревзин считает, что неоконструктивизм (если это он) пришел в форме, прямо противоположной тому, чем был конструктивизм, — не как вызов, а как «медитация над данностью» [Ревзин, 2001], имея в виду его пластические выразительные возможности, а не жизнестроительные смыслы. Кажется, именно на это и стоит опираться, изучая архитектурные объекты такого типа.

В начале 1990-х годов в столице начинают появляться здания, строящиеся по типу включения одного объема в другой, и, как правило, один из них выполнен из стекла. Ранним примером объектов такого типа стал бизнес-центр «Японский дом» на Саввинской набережной, 15, в котором крупный стеклянный объем цилиндрической формы, переходящий в параллелепипед, словно зажат между двумя более плоскими вертикалями, разрезанными рядами квадратных окон (ГУП МНИИП «Моспроект-4», мастерская № 1, А. Боков, Е. Будин и др., 1993).

Обращает на себя внимание офисное здание в Милютинском переулке, 4а, стр. 1, 2 (архитектурная мастерская Н. Лызлова, Н. Лызлов, О. Каверина, 1995–2002). Оно представляет собой соединенные под углом вытянутые разновеликие белые геометричные объемы, прорезанные квадратными оконными проемами с нескольких сторон. Ключевой акцент объекта заключается в его развороте чуть под углом к улице, где за исторической застройкой выглядывает острая грань здания, опирающаяся на серую опору.

В 1998 году среди исторической застройки Москвы возникает здание, создающие полное впечатление того, что оно было построено давно, — и даже не здание целиком, а его уцелевшая часть, полная конструктивистских мотивов. Это офисное здание во 2-м Обыденском переулке, 5 (АБ «Остоженка», А. Скокан, В. Каняшин и др., 1995–1998). А. Скокан оставался последовательным и непреклонным, следуя идеям средового подхода, выбранного в 1990-х годах в качестве фундамента работы в городском пространстве.

Интересным является решение гаража на улице 9-я Парковая, 60–52, авторства архитектурной мастерской Н. Лызлова (Н. Лызлов, О. Каверина и др., 1999–2001, 2001–2003). Фасады большого объема на «ножках» (первый этаж является свободным для пешеходной зоны) с задранным вверх углом выполнены из белого шлифованного бетона и решены острыми разрезами окон и открытых галерей. Северный фасад обращен в сторону площади и превращен в систему открытых палуб, а глухой куб административного блока задвинут в глубину участка. Автор проекта сохраняет контекстуальность: здание перекликается с образцами советского модернизма — Первомайским торговым центром и кинотеатром «София» [Что делают ньюсмейкеры?, 2001; Гонсалес, 2003].

Многоугольные острые объемы стали главной темой архитектуры административного здания «Триангл Хаус» («Лаборатория Виртуальной Архитектуры», В. Липатов, С. Кулиш, при участии на стадии ТЭО А. Кузьмина, А. Рябцева, АМК «Кузьмин и Ко», 2001, Верхняя Красносельская ул., 3). Отказавшись от историоризованного декора, архитекторы начинают играть с конструкцией здания, что проявляется в острых стеклянных углах, сбивках горизонталей, углубленных в фасад ленточных окнах, входящих друг в друга геометрических объемах, ассиметричном расположении круглых окон. Реконструкция офиса на Старокаширском шоссе, 2, к. 10, проведенная «ПТАМ Виссарионова», полна экспериментальных пластических приемов: стеклянные разноугольные и разновеликие объемы, нависающие над зданием, врезанные в крышу параллелепипеды и др. (Ю. Виссарионов, К. Савкин и др. при участии М. Адиева, 2002–2003, 2004–2005). Мотивы авангарда слышны и в другой работе Ю. Виссарионова — здании многопрофиль-

ного торгового комплекса на Вишняковской улице, 22: ступенчатый цилиндрический объем, ленточные окна, прямоугольные лестничные башни с вертикальными оконными витражами, алюминиевые опоры, поддерживающие прямые углы, точечные опоры, круглое окно и др. («ПТАМ Виссарионова», Ю. Виссарионов, К. Савкин и др. при участии М. Адиева, 2001–2002, 2003–2010), а также в здании бизнес-центра «Павловский I» («ПТАМ Виссарионова», 2002, Павловская ул., 7).

В окружении конструктивистской застройки 1920–1930-х годов и клуба им. И.В. Русакова К. Мельникова (1929) возникает созданное в том же духе здание магазина «Рафинад» архитектурной мастерской Н. Лызлова (Н. Лызлов, О. Каверина и др., 1999(2002)–2007, ул. Стромынка, вл. 19). Главный и боковой фасады светло-серого лаконичного объема имеют большую площадь остекления, другие же, наоборот, нарочито просты. Глухая бетонная стена левой грани лицевой части здания сливается с сильно вынесенным вперед козырьком и образует перед главным фасадом небольшой Г-образный выступ, обрамляющий и подчеркивающий здание. Между этим выступом и углом здания образуется узкая щель, облегчающая постройку и создающая интересные визуальные эффекты.

Отсылкой к конструктивизму 1920-х годов и творчеству группы De Stijl является треугольное в плане административное здание в Орловском переулке, 5 (Архитектурное бюро Воронцова, А. Воронцов, Г. Орлов при участии А. Ачкасова, 2003–2006). Его фасады ярко разноцветны и созданы по принципу напластования одной плоскости на другую, включают большие участки остекления и обладают вполне конкретными конструктивистскими отсылками круглых окон. К той же стилистике апеллирует здание колледж-центра образования юниоров на 1-й Мясниковской улице, 16 (ОАО «Стройпроект», Ю. Ильин-Адаев (руководитель), О. Ким, Н. Афанасьева при участии О. Воронцовой), а также сложносочиненный пестрый фасад жилого здания на Трубной улице, 35 (ТОО ТМ «Артэ», В. Юдинцев, 1997). Акцентным решением ярких коллажей геометричных объемов стало здание детского сада на 2-й Парковой улице архитектурного бюро «Атриум» (А. Надточий, В. Бутко, А. Аленичева и др., 2011, 2-я Парковая ул., 25).

Интересным пластическим решением со сложной геометрией планов выделяется здание на Большой Грузинской улице, 61, стр. 2 (административное здание с диспетчерским пунктом, «ПТАМ Хазанова», М. Хазанов, А. Нагавицын и др. при участии В. Мухина, 1999–2002, 2002–2003). Вокруг доминанты стеклянного цилиндра, обрамленного по бокам серой плоскостью фасада, выстроен меньший по объему и высоте стеклянный цилиндр, расширяющийся к низу, к которому примыкает прямоугольный объем из стекла с ярко красной вставкой — рамой, через ритмичную сетку которой проглядывают разные по форме и размерам участки остекления. Интересно, что стеклянная вертикаль, сделанная из гнутого стекла, в зависимости от ракурса кажется то овальной, то треугольной, то квадратной [Фесенко, 2003]. Такой объект не несет в себе контекстуальной функции и является колористическим и цветовым акцентом длинной улицы.

К данной группе можно отнести также и административное здание «Георг Плаза», спроектированное с оглядкой на соседнее конструктивистское окружение: корпус-коробка, горизонтальное членение окон, закругленный объем лестницы, круглое окно над вертикалью лестницы и др. («Александров & Партнеры», Д. Александров, Г. Кочетков и др., 2004–2005, Мясницкая ул., вл. 40/7, стр. 15).

Более выразительным примером конструктивистского и авангардного мотива является здание офиса с апартаментами на улице Гиляровского, 53, с характерными наугольными балконами, круглыми окнами, наклонными плоскостями и пластической волной-«запятой», накрывающей здание, навеянной, как отмечает автор объекта, работами К. Малевича (Архитектурное бюро Воронцова, А. Воронцов, Т. Квасова и др., 2004–2006) [Коккинаки, 2006; Малинин, 2006]. Исследователи архитектуры видят в волне ассоциации с работами В. Кандинского [Гейдор, Казусь, 2014, с. 572]. Крестообразным в плане, объемными лучами расходящимся в разные стороны от главной осевой части, торцы которого эффектно заострены, с регулярной симметричной сеткой больших окон в яркой колористической гамме, с большим количеством металлоконструкций (ограждения крыш, козырек над входом) является здание лицея в Тихвинском переулке, 3 (АРС, Ю. Ильин-Адаев, А. Локтев и др., 2000).

Невозможно не упомянуть работу архитектурного бюро «Остоженка» — офисное здание «Миллениум-хаус», с характерной полуовальной формой части светло-зеленого здания, переходящей в параллелепипед, прорезанное диагонально врезанными друг относительно друга ленточными окнами и отдельно стоящей лестничной башней

Ил. 4. Здание лицея, Москва, Тихвинский переулок, 3 (АРС, Ю. Ильин-Адаев, А. Локтев и др., 2000) Источник: https://archi.ru/projects/russia/10293/licei-v-tikhvinskom-pereulke
Fig. 4. The Lyceum Building, 3 Tikhvinsky Lane, Moscow (ARS, Y. Ilyin-Adaev, A. Loktev et al., 2000) Source: https://archi.ru/projects/russia/10293/licei-v-tikhvinskom-pereulke

(АБ «Остоженка», А. Скокан и др., Alsop Architects, Д. МакАдам, А. Хмельницкий и др., 1997–1999, ул. Трубная, 12). Соединения основного объема с землей через вросший в склон цоколь сложного абриса — еще один важный момент композиции, проявляющий особенности городского ландшафта.

Прямой отсылкой к 1930-м годам с точки зрения композиции, а именно к зданию Наркомзема А. Щусева (1928–1933), поликлинике Наркомата путей сообщения И. Фомина (1923–1933), зданию политехнического института кожевенной промышленности Б. Ефимовича (1932) и другим конструктивистским объектам с полукруглым угловым объемом в контексте соседства с общежитием Военной академии им. Фрунзе Л. Руднева (1937), является жилой дом на улице Бурденко, 10 (Сергей Скуратов Architects, С. Скуратов, К. Ходнев и др., 1999–2001). Фасады здания решены контрастно: с одной стороны он облицован теплым натуральным камнем, расчерчен стальными горизонталями балконов и полукружьем козырьков, а с другой дан холодный отстраненный фасад с перебоем ритма оконных проемов. В оформлении

Ил. 5. Жилой дом, Москва, улица Бурденко, 10 (Сергей Скуратов Architects, С. Скуратов, К. Ходнев и др., 1999–2001). Источник: https://www.skuratov-arch.ru/portfolio/burdenko-10/?ysclid=lmal7vus11329603915
Fig. 5. The Residential Building, 10 Burdenko Street, Moscow (Sergei Skuratov Architects, S. Skuratov, K. Khodnev et al.; 1999–2001). Source: https://www.skuratov-arch.ru/portfolio/burdenko-10/?ysclid=lmal7vus11329603915

углового цилиндра сталкиваются кирпич, дерево и металл [ТАТЛИН, 2005, с. 66].

Сложносоставным по объему и фасадным решениям является здание инженерных служб московского метрополитена (ГУП МНИИП «Моспроект-4», А. Боков, В. Ленок, А. Локтев (ПФ «АРС») и др., 2003, ул. Гиляровского, 37, стр. 1). С одной стороны виден объем корпуса поликлиники, подковообразной дугой организующий дворовое пространство, с другой — три врезанных друг в друга под небольшим углом параллелепипеда, с третьей — плавный вход, за которым показывается стеклянный цилиндр входной группы. Вход в здание организует стеклянный конус. Есть и интересная деталь — узкая щель, разделяющая нависающие объемы здания со стороны улицы Щепкина.

Продолжением конструктивистского комбината «Правда» И. Голосова (1929–1935) является крупное здание бизнес-центра «Северное сияние» (Архитектурная мастерская Сергея Ткаченко (ООО «Арка»),

Ил. 6. Здание галереи «Аэропорт», Москва («Сергей Киселев и Партнеры», С. Киселев, Д. Лоренц и др., 2001–2003, Ленинградский пр-т, 62А). Источник: http://sk-p.ru/proj-list-show.html?id=247
Fig. 6. The Building of the Airport Gallery, Moscow (Sergey Kiselev and Partners, S. Kiselev, D. Lorenz et al., 2001–2003, 62A Leningradsky Av.). Source: http://sk-p.ru/proj-list-show.html?id=247

С. Ткаченко, С. Ануфриев и др. при участии студии «Стороны», 2002–2006, ул. Правды, вл. 24). Новое здание возведено на старом фундаменте, продолжает линию конструктивистских пластин и смягчает закруглением северный торец. Чуть смещенный стеклянный блок верхних этажей прорезает насквозь завернувшуюся линию бокового фасада, а выступающий вперед в верхней части объема резкий угол является почти точной копией «клюва» здания Наркомзема А. Щусева, отмечает И. Коробьина [Коробьина, 2007, с. 139].

За период 1990–2000-х годов было построено довольно много зданий, в проектах которых очевидно влияние наследия авангарда. Например, не столь удачное в соотношении пропорций, но полное цитат архитектуры 1920-х годов здание Московского банка Сбербанка РФ (Творческая архитектурная мастерская Ю. Баданова, Ю. Баданов, Е. Баданова и др., 1996–1997, Андроньевская пл., 9); фасадно-многоликий жилой дом в Малом Козихинском переулке, 7–9 («Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 3, М. Фельдман, А. Медведев и др., 2001–2005); похожее на отреставрированный памятник конструктивизма, каким видят его Г. Гейдор и И. Казусь, административное здание в Лубянском проезде, 11/1 (Архитектурная мастерская Сергея Ткаченко, С. Ткаченко, С. Ануфриев и др., 1996–1998) [Гейдор Т. Казусь, 2014, с. 578]; отвечающий окружающему контексту жилой дом в Большом Казенном переулке, 2/7 (С. Гришин, С. Киселев и др., 1995–1997).

Своеобразное конструктивное решение фасада и основного объема отличает административное здание на улице Жуковского, 17 («Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 1, М. Посохин, М. Плеханов и др., 2005). Обрамленный каркасом параллелепипеда стеклянный цилиндрический объем, подчеркнутый горизонтальными дугами-фермами, водружен на широкий стилобат и отодвинут от красной линии улицы. Перед ним оставлен большой каркас — рама, словно эскиз ложного фасада, и вынесенный торцом к улице прозрачный короб эвакуационной лестницы. По-настоящему неоконструктивистским с акцентом на разнообразную пластику форм и фасадных плоскостей, лаконичность цветовой гаммы (бело-серый

и красный цвет), модификации сеток оконного остекления является здание школы № 1414 (ЗАО «АРСТ», К. Коновальцев, О. Коновальцев и др., 2009, ул. Советской Армии, 9).

Более крупный объект, здание галереи «Аэропорт», образован неполной П-образной железобетонной конструкцией, несимметрично выступающей вперед в сторону проспекта («Сергей Киселев и Партнеры», С. Киселев, Д. Лоренц и др., 2001–2003, Ленинградский пр-т, 62А). Объем здания поднят над землей на наклонных опорах-«ножках», образует пешеходную зону и фланкирует памятник Э. Тельману. Со стороны площади вытянутые фасады подчеркнуты горизонтальными членениями из композитных алюминиевых панелей со вставками широких стеклянных участков. Со стороны дворовой зоны фасад разбит небольшими выступающими прямоугольными консолями. Двухуровневая галерея-пассаж перекрыта светопрозрачными зенитными фонарями и объединена с обширным двусветным атриумом.

Необычный пластический объем многофункционального комплекса на Большой Екатерининской улице активно выделяет его среди окружающей застройки (Архитектурное бюро «АВ», Г. Надточий (руководитель), А. Воронцов и др., 1998–2003). Так, светлое прямоугольное здание вытянуто дугой, его угловой объем противопоставлен основному и еще более закручен. С другой стороны в горизонтальную часть врезан частично остекленный вертикальный объем, являющийся доминантой здания. Фасады оформлены горизонтальными плоскостями — широкими полосами, напластывающимися друг на друга, между которыми располагаются оконные проемы.

Из относительно крупных жилых массивов можно выделить жилой дом на улице Щербаковского, 55, с характерными пластическими деталями: круглыми окнами (как, например, в здании газеты «Известия» Г. Бархина, 1925–1927), «рамами-пилонами» оформления башенной доминанты, четкой фасадной структурой, организованной врезанными лоджиями и оконными проемами (Архитектурная мастерская Лызлова, Н. Лызлов, Н. Зайончковский и др., 1990–1995). Также к данной группе можно отнести жилой дом переменной этажности с офисом холдинга «Совершенно секретно», включающий в себя активное взаимодействие различных пластических масс (ГУП МНИИП «Моспроект-4», мастерская № 7, М. Крышталь, М. Леонова при участии Е. Терехова, Л. Крылова, 2003–2006, Композиторская ул., 17/5). Задуманным как дом-шарнир и являющимся своеобразным символом въездных городских ворот оказалось гигантское здание многофункционального комплекса на шоссе Энтузиастов, 2–4 («Моспроект-2» имени М.В. Посохина, мастерская № 14, П. Андреев, А. Бутырин и др., 2010–2013).

Скульптурно интересен жилой дом на улице Хачатуряна, 10–12 (АМ «Артэ+», мастерская архитектора Б.А. Шабунина, Б. Шабунин, В. Юдинцев и др., 1999–2001). Четыре башни со строгими вертикалями лоджий и иссеченной нависающей на ниши этих лоджий широкой цветной фасадной плоскостью, динамичным разворотом под углом вырастают из параллелепипеда основного объема здания, вдвое меньшего по высоте. Фасады решены регулярным ритмом окон. На южную сторону дом спускается каскадом. Четыре фрагмента выступающей плоскости фасада выделены терракотой, что является контекстуальной связкой с типовым строительством 1970–1980-х годов, в верхней части они соединяются переходами.

Продолжает данную линию 23-этажная башня, словно сложенная из разновеликих краснокирпичных параллелепипедов с металлическими деталями сверху (Архитектурная мастерская «Сергей Киселев и партнеры», С. Киселев, М. Чирков при участии Г. Харитоновой и др., 2000, Ломоносовский пр-т, 7/5). С акцентом на конструкции, своеобразным подчеркнутым осевым «скелетом», в который встроены пластические объемы, является жилой комплекс «Депутатский дом» на улице Улофа Пальме, 1 (МНИИП-4, Ю. Колмыков, И. Воскресенский и др., 2000). В качестве примеров жилых комплексов можно привести также жилой комплекс с административно-деловым центром в Карамышевском проезде, 66, 68 (НО «Архитектурный фонд» Союзов архитекторов России и Москвы, В. Логвинов (руководитель), Е. Гурвич и др., 2006). Комплекс представляет собой вертикальную доминанту с расходящимися дугой каскадными крыльями. Административное здание вторит композиции комплекса, представляя собой усеченный по диагонали цилиндрический объем, «крылья» фасада которого фланкируют спадающие каскады стеклянного объема внутри.

Заключение

На рубеже XX–XXI веков развитие архитектуры в Москве предполагало большое разнообразие в выборе приемов, апелляций, материалов и техник строительства. Отвечая поставленной в данной статье цели исследования, мы видим, что деконструктивистские мотивы в московской архитектуре 1990–2000-х годов заметны прежде всего в архитектурных работах мастерской А. Асадова и в единичных проектах некоторых архитекторов, например Вл. Колосницина или А. Локтева. Кажется, что именно в мастерской А. Асадова рождались нетривиальные и смелые проекты, меняющие восприятие отечественной архитектуры и влияющие на городское пространство. Поиск оригинальных пластических решений интересовал архитекторов М. Хазанова, А. Бокова, С. Скуратова, С. Киселева, Г. Надточего, К. Коновальцева, Б. Шабунина и др. В данном контексте хотелось бы еще раз выделить работы М. Хазанова и С. Скуратова, которые были интересны как по своей задумке и посылу, так и по исполнению. Часть архитектурных объектов оказалась полноправным приемником конструктивистских традиций. Отчетливо это читается в работах архитектурной мастерской Н. Лызлова, некоторых проектах архитектурного бюро «Остоженка», городских объектах Ю. Виссарионова, А. Воронцова, Ю. Ильина-Адаева и др. Каждый из авторов по-своему воплотил баланс игры форм и объемов, релевантность отсылок к архитектурным примерам прошлого столетия — иногда очень узнаваемо, иногда лишь намеком. Уместность, логика пропорций, выразительность возводимых объектов стали следствием вкуса и профессионализма зодчих, не скованных доктриной единого архитектурного стиля. Следует сказать, что данное направление или, скорее, общность архитектурных объектов, объединенных одной тенденцией, приемом, экспериментом, не являло собой открытого противопоставления, например, повсеместному для столицы конца XX — начала XXI века постмодернизму или капрому, а являлось лишь возможным вектором развития московской архитектуры. Активно проявившись в 2000-х годах, ощутимые эксперименты с формой станут заметны к началу 2020-х годов, знаменуя собой уже новый этап развития современной московской архитектуры.

Список литературы:

1 *Азизян И.А., Добрицына И.А., Лебедева Г.С.* Теория композиции как поэтика архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 476 с.

2 *Гейдор Т. Казусь И.* Стили московской архитектуры. М.: Искусство-XXI век, 2014. 613 с.

3 *Гонсалес Е.* Гараж-паркинг на 9 Парковой улице // Проект Россия. 2003. № 28. URL: https://archi.ru/press/russia/3680/garazh-parking-na-9-parkovoi-ulice (дата обращения 21.06.2023).

4 *Добрицына И.А.* Архитектурная метафора: замысел и реальность // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 3: Желаемое и действительное / Ред. И.А. Бондаренко. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 308–316.

5 *Добрицына И.А.* От постмодернизма — к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.

6 *Дроздов Н., Частнов А.* Хай-тек с российским прононсом? // Архитектурный вестник. Архитектура. Строительство. Дизайн. 1996. № 3 (29). С. 50–52.

7 *Иконников А.* Магический кристалл в Даевом переулке // Архитектурный вестник. Архитектура. Строительство. Дизайн. 1997. № 3 (35). С. 12–13.

8 *Иконников А.* Архитектура XX века: Утопии и реальность: В 2 т. Т. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 669 с.

9 *Кафтанов А., Ревзин Г.* Архитектура Асадова: современный стиль по-московски // Проект Россия. 1998. № 11. С. 81–96.

10 *Коккинаки И.* От неопластицизма до неоконструктивизма. Два офиса от бюро А. Воронцова // Архитектурный вестник. Архитектура. Строительство. Дизайн. 2006. № 6 (93). С. 98–105.

11 *Коробьина И.* Новая Москва 4. Гид по современной архитектуре Москвы и Московской области. 1987–2007. М.: Ц: СА, 2007. 236 с.

12 Круглый стол «Концепции и практика в архитектурно-строительном процессе» // Academia. Архитектура и строительство. 2001. Специальный выпуск. С. 28–30.

13 *Малинин Н.* Де конструктивизм по-московски. Выставка Александра Асадова в Доме архитектора // Независимая газета. 18.12.1998. URL: https://archi.ru/press/russia/31579/aleksandr-asadov (дата обращения 25.06.2023).

14 *Малинин Н.* Господин де'конструктор. Александр Асадов: «В архитектуре есть все» // Штаб-квартира. № 11. 03.11.2004. URL: https://archi.ru/press/russia/30270/aleksandr-asadov (дата обращения 25.06.2023).

15 *Малинин Н.* Пароход на третьем пути // Штаб-квартира. № 11 (51). 01.11.2006. URL: https://archi.ru/press/russia/3114/parohod-na-tretem-puti (дата обращения 25.06.2023).

16 *Малинин Н.* Реконструкция дома в Хлебном переулке // Drumsk.ru. URL: http://www.drumsk.ru/arch/detail.php? ID=1375 (дата обращения 26.06.2023).

17 *Малинин Н.* Архитектура Москвы. 1989–2009. Путеводитель. М.: Улей, 2009. 399 с.

18 *Мартовицкая А.* Зеленый катамаран // Archi.ru. 18.03.2014. URL. https://archi.ru/russia/53681/zelenyi-katamaran (дата обращения 30.06.2023).

19 *Парамонова Д.* Грибы, мутанты и другие: архитектура эры Лужкова. М.: Стрелка Пресс, 2013. 100 с.

20 *Ревзин Г.* Готика как виртуальное пространство. Здание Уникомбанка в Даевом переулке // Независимая газета. 12.05.1997. URL: http://www.drumsk.ru/arch/detail.php? ID=1987 (дата обращения 30.06.2023).

21 *Ревзин Г.* Архитектор Асадов взрывает Москву // Коммерсантъ. 1998. № 234. С. 9.

22 *Ревзин Г.* Открылась Тургеневская библиотека. Наполовину // Коммерсантъ. 1999. № 23. С. 10.

23 *Ревзин Г.* Медитация на Семеновской // Независимая газета. 06.04.2001. URL: http://www.drumsk.ru/arch/detail.php? ID=1107 (дата обращения 01.07.2023).

24 *Ревзин Г.И.* Русская архитектура рубежа XX–XXI вв. М.: Новое издательство, 2013. 531 с.

25 Реконструкция адм. здания под Руссобанк в Москве // Asadov.studio. URL: https://asadov.studio/project/rekonstruktsiya-adm-zdaniya-pod-russobank-v-moskve/ (дата обращения 30.06.2023).

26 ТАТЛИН. Сергей Скуратов. Специальный выпуск. 2005. № 1. 212 с.

27 *Фесенко Д.* В качестве разминки. Офисное здание на Большой Грузинской в Москве // Архитектурный вестник. Архитектура. Строительство. Дизайн. 2003. № 2 (71). С. 35–38.

28 *Фесенко Д.Е.* Фасад / Разрез. Российская архитектура 1990–2000-х гг.: по страницам журнала «Архитектурный вестник». М.: Журнал «Архитектурный вестник», 2008. 507 с.

29 Что делают ньюсмейкеры? Проект Н. Малинина. Алексей Бавыкин // Проект Классика. 2001. № 1. URL: http://projectclassica.ru/newsmake/01_2001/1_2001_3.htm (дата обращения 30.06.2023).

30 Что делают ньюсмейкеры? Проект Н. Малинина. Сергей Скуратов // Проект Классика. 2001. № 1. URL: http://www.projectclassica.ru/newsmake/01_2001/1_2001_13.htm (дата обращения 30.06.2023).

References:

1 Azizyan I.A., Dobritsyna I.A., Lebedeva G.S. *Teoriya kompozitsii kak poehtika arkhitektury* [Composition Theory as a Poetics of Architecture]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2002. 476 p. (In Russian)

2 Geidor T., Kazus' I. *Stili Moskovskoi arkhitektury* [Moscow Architectural Styles]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2014. 613 p. (In Russian)

3 Gonsales E. Garazh-parking na 9 Parkovoi ulitse [Parking Garage on 9 Parkovaya Street]. *Proehkt Rossiya*, 2003, no. 28. Available at: https://archi.ru/press/russia/3680/garazh-parking-na-9-parkovoi-ulice (accessed 21.06.2023). (In Russian)

4 Dobritsyna I.A. Arkhitekturnaya metafora: zamysel i real'nost' [Architectural Metaphor: Conception and Reality]. *Arkhitektura v istorii russkoi kul'tury* [Architecture in the History of Russian Culture]. Issue 3: Zhelaemoe i deistvitel'noe [Desired and Actual], ed. I.A. Bondarenko. Moscow, Editorial URSS Publ., 2001, pp. 308–316. (In Russian)

5 Dobritsyna I.A. *Ot postmodernizma — k nelineinoi arkhitekture. Arkhitektura v kontekste filosofii i nauki* [From Postmodernism to Non-linear Architecture. Architecture in the Context of Philosophy and Science]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2004. 470 p. (In Russian)

6 Drozdov N., Chastnov A. Hai-tek s rossiiskim prononsom? [High-tech with Russian Pronunciation?]. *Arkhitekturnyi vestnik. Arkhitektura. Stroitel'stvo. Dizain*, 1996, no. 3 (29), pp. 50–52. (In Russian)

7 Ikonnikov A. Magicheskii kristall v Daevom pereulke [Magical Crystal in Daev Lane]. *Arkhitekturnyi vestnik. Arkhitektura. Stroitel'stvo. Dizain*, 1997, no. 3 (35), pp. 12–13. (In Russian)

8 Ikonnikov A. *Arkhitektura XX veka: Utopii i real'nost': V 2 t.* [Architecture of the 20th Century: Utopias and Reality: In 2 vols.]. Vol. 2. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2001. 669 p. (In Russian)

9 Kaftanov A., Revzin G. Arkhitektura Asadova: sovremennyi stil' po-moskovski [Asadov's Architecture: Modern Style in the Moscow Way]. *Proehkt Rossiya*, 1998, no. 11, pp. 81–96. (In Russian)

10 Kokkinaki I. Ot neoplastitsizma do neokostruktivizma. Dva ofisa ot byuro A. Vorontsova [From Neoplasticism to Neoconstructivism. Two offices by A. Vorontsov's Bureau]. *Arkhitekturnyi vestnik. Arkhitektura. Stroitel'stvo. Dizain*, 2006, no. 6 (93), pp. 98–105. (In Russian)

11 Korob'ina I. *Novaya Moskva 4. Gid po sovremennoi arkhitekture Moskvy i Moskovskoi oblasti. 1897–2007* [The New Moscow 4. Guide to the Modern Architecture of Moscow and the Moscow Region. 1987–2007.]. Moscow, TS: SA Publ., 2007. 236 p. (In Russian)

12 Kruglyi stol "Kontsepcii i praktika v arkhitekturno-stroitel'nom protsesse" [Round Table "Concepts and Practice in Architectural and Construction Process"]. *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo*, 2001, special issue, pp. 28–30. (In Russian)

13 Malinin N. De konstruktivizm po-moskovski. Vystavka Aleksandra Asadova v Dome arkhitektora [De Constructivism in Moscow. Alexander Asadov's Exhibition in the House of Architect]. *Nezavisimaya gazeta*, 18.12.1998. Available at: https://archi.ru/press/russia/31579/aleksandr-asadov (accessed 25.06.2023). (In Russian)

14 Malinin N. Gospodin de'konstruktor. Aleksandr Asadov: "V arkhitekture est' vse" [Mr. De'Constructor. Alexander Asadov: "Architecture Has Everything"]. *Shtab-kvartira*, no. 11, 03.11.2004. Available at: https://archi.ru/press/russia/30270/aleksandr-asadov (accessed 25.06.2023). (In Russian)

15 Malinin N. Parokhod na tret'em puti [Steamship on the Third track]. *Shtab-kvartira*, 2006, no. 11 (51), 01.11.2006. Available at: https://archi.ru/press/russia/3114/parohod-na-tretem-puti (accessed 25.06.2023). (In Russian)

16 Malinin N. Rekonstruktsiya doma v Khlebnom pereulke [Renovation of a House in Khlebny Lane.]. *Drumsk.ru.* Available at: http://www.drumsk.ru/arch/detail.php? ID=1375 (accessed 26.06.2023). (In Russian)

17 Malinin N. *Arkhitektura Moskvy. 1989–2009. Putevoditel'* [The Architecture of Moscow. 1989–2009. Travel Guide]. Moscow, Ulei Publ., 2009. 399 p. (In Russian)

18 Martovitskaya A. Zelenyi katamaran [Green Catamaran]. *Archi.ru*, 18.03.2014. Available at. https://archi.ru/russia/53681/zelenyi-katamaran (accessed 30.06.2023). (In Russian)

19 Paramonova D. *Griby, mutanty i drugie: arkhitektura ery Luzhkova* [Mushrooms, Mutants and Others: Architecture of the Luzhkov Era]. Moscow, Strelka Press Publ., 2013. 100 p. (In Russian)

20 Revzin G. Gotika kak virtual'noe prostranstvo. Zdanie Unikombanka v Daevom pereulke [Gothic as a Virtual Space. Unikombank Building in Daev Lane]. *Nezavisimaya gazeta*, 12.05.1997. Available at: http://www.drumsk.ru/arch/detail.php? ID=1987 (accessed 30.06.2023). (In Russian)

21 Revzin G. Arkhitektor Asadov vzryvaet Moskvu [Architect Asadov Blows Up Moscow]. *Kommersant*, 1998, no. 234, p. 9. (In Russian)

22 Revzin G. Otkrylas' Turgenevskaya biblioteka. Napolovinu [The Turgenev Library Opened. Halfway Through]. *Kommersant*, 1999, no. 23, p. 10. (In Russian)

23 Revzin G. Meditatsiya na Semenovskoi [Meditation on Semyonovskaya Street]. *Nezavisimaya gazeta*, 06.04.2001. Available at: http://www.drumsk.ru/arch/detail.php? ID=1107 (accessed 01.07.2023). (In Russian)

24 Revzin G.I. *Russkaya arkhitektura rubezha XX–XXI vv.* [Russian Architecture of the Turn of the 20th-21st Centuries]. Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2013. 531 p. (In Russian)

25 Rekonstruktsiya adm. zdaniya pod Russobank v Moskve [Reconstruction of an Administrative Building for Russobank in Moscow]. *Asadov.studio*. Available at: https://asadov.studio/project/rekonstruktsiya-adm-zdaniya-pod-russobank-v-moskve/ (accessed 30.06.2023). (In Russian)

26 *TATLIN. Sergei Skuratov. Spetsial'nyi vypusk* [TATLIN. Sergei Skuratov. Special Iissue], 2005, no. 1, 212 p. (In Russian)

27 Fesenko D. V kachestve razminki. Ofisnoe zdanie na Bol'shoi Gruzinskoi v Moskve [As a Warm-up. Office Building on Bolshaya Gruzinskaya Street in Moscow]. *Arkhitekturnyi vestnik. Arkhitektura. Stroitel'stvo. Dizain*, 2003, no. 2 (71), pp. 35–38. (In Russian)

28 Fesenko D.E. *Fasad / Razrez. Rossiiskaya arkhitektura 1990-kh — 2000-kh gg.: po stranitsam zhurnala "Arkhitekturnyi vestnik"* [Facade / Section. Russian Architecture of the 1990s — 2000s: According to the Pages of the Architectural Bulletin Magazine]. Moscow, Zhurnal "Arkhitekturnyi vestnik" Publ., 2008. 507 p. (In Russian)

29 Chto delayut n'yusmeikery? Proehkt N. Malinina. Aleksei Bavykin [What Do Newsmakers Do? Project by N. Malinin. Alexey Bavykin]. *Proehkt Klassika*, 2001, no. 1, Available at: http://projectclassica.ru/newsmake/01_2001/1_2001_3.htm (accessed 30.06.2023). (In Russian)

30 Chto delayut n'yusmeikery? Proehkt N. Malinina. Sergei Skuratov [What Do Newsmakers Do? Project by N. Malinin. Sergei Skuratov]. *Proehkt Klassika*, 2001, no. 1. Available at: http://www.projectclassica.ru/newsmake/01_2001/1_2001_13.htm (accessed 30.06.2023). (In Russian)

УДК 655.533; 7.01; 75.05
ББК 84(2)6; 85.103(2)6

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

Штайн Оксана Александровна
Кандидат философских наук, доцент, кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, кафедра социальной философии, департамент философии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19
ORCID ID: 0009–0004–1701–3147
ResearcherID: KQV-1280–2024
shtaynshtayn@gmail.com

Ключевые слова: М.В. Добужинский, Ю.К. Олеша, детская книга, книжная иллюстрация, антропоморфность, изобилие, цирк, эксцентрика, графика, социальное воображаемое

Марков Александр Викторович, Штайн Оксана Александровна

Образность иллюстраций М.В. Добужинского к сказке Ю.К. Олеши «Три толстяка»

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-362-381

Для цит.: Марков А.В., Штайн О.А. *Образность иллюстраций М.В. Добужинского* к сказке Ю.К. Олеши «Три толстяка» // Художественная культура. 2024. № 3. С. 362–381. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-362-381.

For cit.: Markov A.V., Shtayn O.A. The Imagery of M.V. Dobuzhinsky's Illustrations to Yu.K. Olesha's *The Three Fat Men*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 362–381. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-362-381. (In Russian)

Markov Alexander V.
D.Sc. (in Philology), Professor, Cinema and Contemporary Art Department, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
ORCID ID: 0000–0001–6874–1073
ResearcherID: Q-7934–2016
markovius@gmail.com

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

Keywords: M.V. Dobuzhinsky, Yu.K. Olesha, children's book, book illustration, anthropomorphism, abundance, circus, eccentricity, graphics, social imaginary.

Markov Alexander V., Shtayn Oksana A.

The Imagery of M.V. Dobuzhinsky's Illustrations to Yu.K. Olesha's *The Three Fat Men*

Аннотация. Иллюстрации М.В. Добужинского к литературной сказке Ю.К. Олеши «Три толстяка» не получили убедительного истолкования. Предлагается прочесть эти иллюстрации как особую работу с социальным воображаемым, которая расширяет участие героев сказки в революционных событиях благодаря особой технике взгляда. Различается повествовательное воображение, имеющее в виду принятие структуры события, и эксцентрическое воображение, в котором событие требует немедленного действия. Такое различение укоренено в практиках политической риторики и было усвоено самим Олешей из его опыта знакомства с европейской гравюрой и переводными картинками. Волшебство переводных картинок существенно и для сюжета его сказки, но еще больше — для изобразительной программы Добужинского. Добужинский использует необычные авангардные ракурсы, кадрирование, взгляд с позиций героя и встречу взглядов, опираясь в том числе на образы знания в европейских утопиях. Ссылаясь на философские концепции взгляда, можно реконструировать ту систему эмпатии, сочувствия героям и их эксцентричным поступкам, которую и должны вызвать иллюстрации Добужинского. Если при чтении сказки Олеши мы следим за поворотами повествования, то при рассмотрении иллюстраций понимаем, какой вклад каждый герой вносит в необычное развитие событий и как встреча взглядов может установить новый социальный порядок. Добужинский не просто интерпретирует сказку Олеши, но разыгрывает ее, вовлекая читателей в интерактивную игру.

Abstract. Mstislav Dobuzhinsky's illustrations to the tale by Yury Olesha *The Three Fat Men* have not received a convincing interpretation. It is suggested to read these illustrations as a special work with the social imaginary that expands the participation of the fairy tale's characters in revolutionary events through a special gaze technique. Two types of imagination are distinguished: the narrative imagination, implying the acceptance of the structure of an event, and the eccentric imagination, in which the event requires immediate action. This distinction is rooted in the practices of political rhetoric and was internalized by Olesha himself from his experience with European prints and decals. The magic of decals is essential to the plot of his fairy tale, but even more so to Dobuzhinsky's pictorial program. Dobuzhinsky uses unusual avant-garde angles, framing, the view from the protagonist's perspective and the meeting of views, drawing, among other things, on images of knowledge in European utopias. Referring to the philosophical concepts of the gaze, it is possible to reconstruct the system of empathy, sympathy for the characters and their eccentric actions, which Dobuzhinsky's illustrations are meant to evoke. When reading Olesha's tale, we follow the twists and turns of the narrative; when looking at the illustrations, we realize how each character contributes to the unusual development of events and how the meeting of gazes can establish a new social order. Dobuzhinsky does not simply interpret Olesha's tale, but plays it out, engaging readers in an interactive game.

Введение

В огромном художественном наследии Мстислава Валериановича Добужинского (1875–1957) иллюстрации к детским книгам занимают особое место. В них художник был внимателен не только к сюжету, но и к речевой образности, к той полноте переживания, которую и создают метафоры и сравнения. Но уже поверхностный взгляд показывает, что решения он принимал различные, в зависимости не только от эпохи, которую подразумевала книга, но и той эпохи, в которую она создавалась. Мы видим как бы *двойное воображение*: есть фантастический мир, который создается книгой, исходя из социальных запросов читателя, но есть и тот гротескный мир после Первой мировой войны, мир победы экспрессивного принципа, внутри которого и изнутри которого Добужинский иллюстрирует книги. Мы говорим не столько об историческом экспрессионизме, сколько о более общей ситуации кризиса нарративов начала XX века, равно как и различных моделей артистического поведения, что потребовало от искусства не следовать этим нарративам и моделям, но изображать их, иногда гротескно.

Иллюстрации к сказке Г.-Х. Андерсена «Свинопас» [Андерсен, 1922] не вызывают особых вопросов — тут очевидно соединение различных изобразительных традиций, актуализованных мирискусниками: от рокайльной галантности и шинуазри до лубочно-изразцовой декоративности и вещественной насыщенности несколько наивного рисунка. Добужинский здесь разве что стирает границы между всеми этими стилями, создавая целостную книгу. Такому стиранию границ способствует то, что не только развернутые сюжетные иллюстрации, но и заставки-виньетки соединяют несколько стилей: например, чудесный горшочек, соответствующий стандартам шинуазри и галантного порцеллина, стоит на вполне реалистичных березовых дровах и при этом выпускает условно-лубочный пар [Андерсен, 1922, с. 7]. Неоромантизм плачущей принцессы во мраке не исключает почти гжельских цветочков на ее платье [Андерсен, 1922, с. 13].

Но мир сказки Андерсена, как ее представил Добужинский, — это мир вещей и вещественности, внимания к знакам светской галантности, но и к собственным чудесным свойствам отдельных вещей. Гораздо сложнее разобраться с тем, как построены иллюстрации к «Трем толстякам» Ю.К. Олеши [Олеша, 1928]. В этих иллюстрациях неожиданные ракурсы, кадрирование, гротеск, антропоморфизм вещей принадлежат единому цирковому пространству сказки. Как устроен эффект этих иллюстраций, *что именно они делают с сообщением Олеши*, это мы и выясняем в настоящей статье, опираясь на прежние работы о Добужинском [Марков, 2020; Марков, 2024]. В этих работах на многочисленных примерах показано, что Добужинский всегда реализовывал особую текстовую программу в своих иллюстрациях, создавая не просто повествование, а эмоционально насыщенный сюжет, со своими героями и своими характерами и обстоятельствами. Добужинский как иллюстратор не просто интерпретировал текст, но создавал параллельную тексту версию развития событий, с перестановкой акцентов и вольностями воображения.

А. Устинов [Устинов, 2019] связал развитие иллюстрации первой детской книги Добужинским с феноменом русского Берлина: беженство и общее переживание Берлина как крайне неуютного города требовало ухода в сказочные миры, а беглая и свободная линия Добужинского, которая как бы сама выстраивает возможные ракурсы и подчиняет переживания общему чувству свободного пространства, лучше всего работала на такой уход в мир воображения. Добужинский как иллюстратор стирал тогда границы между *литературной* и *живописно-художественной* фантазией: иллюстрация мыслилась как способ повествования, иллюстрации складывались в ансамбль, композиционно продуманный. Это была противоположность *иллюстрациям-вклеек*, которые должны были помочь читателю пережить наиболее патетические эпизоды, то есть поощряли старое патетическое экзотизирующее воображение.

Эпоха экспрессионистских смещений требовала нового воображения, а запрос на детскую литературу со стороны эмигрантов при скудных экономических и редкости хороших полиграфических возможностей побуждал художника создавать своеобразную «книгу художника», неотменимую и не подчиняющуюся постоянно меняющейся конъюнктуре отношений между Берлином и Москвой и тем самым внушающую мысль об устойчивом мире детства. Тогда можно отнести «Свинопаса» Добужинского к опытам сохранения памяти о детстве после крушения гуманизма Первой мировой войны, когда детство оказывается моментом бескорыстного конструктивного во-

ображения, чистого переживания искусства жизни, противостоящего взрослому миру с его конъюнктурами.

Издание литературной сказки Олеши, вышедшее в 1928 году в СССР, представляет собой совсем иной опыт. В данном исследовании мы покажем, как новаторский текст Олеши заставил Добужинского создать особую программу иллюстрирования, в которой утопические моменты повествования Олеши оказались сильнее сказочных. Добужинский раскрыл мотивы социальной утопии и антиутопии не только на уровне фабулы сказки Олеши, но и на уровне той социальной организации, которая представлена в этой сказке. Поэтому можно говорить о своеобразном остранении или параллельном сюжете, где вопрос об (анти)утопичности — уже вопрос не отдельных поступков и решений героев, но вопрос устройства города, городской инфраструктуры и городской жизни, которую и изображают иллюстрации.

Город как цирк, цирк как город

Иллюстрации к «Трем толстякам» в книге подписаны с указанием на конкретные эпизоды сказки, они обращаются к другому, новеллистическому воображению, учитывающему городскую жизнь и ее новизну: не «как произошло такое невероятное», а «что будет дальше». Новеллистическое мы понимаем как городское, как связанное с тем социальным устройством города, которое всегда требует новостей, чего-то необычного и сенсационного, в отличие от сельской жизни.

Новеллистическому воображению соответствует сразу заметная общая эксцентрика жестов, поз, композиции. Эксцентрику мы понимаем узко, как цирковое начало, как принцип цирковой выразительности, который подразумевается соответствующими эпизодами сказки, и вопрос, например, о кинематографической эксцентрике не ставим. Казалось, Добужинский должен нарушить все привычные композиционные законы графики, в которой как раз больше всего ценится ясность, умение все разглядеть, создание своеобразного ящика для разглядывания деталей. Здесь одни детали сразу бросаются в глаза, другие принципиально полузакрыты, мы оживляем картинку, достраиваем сюжет и одновременно ждем его продолжения.

А.В. Кокорин в своем исследовании циркового метатекста «Трех толстяков» указал и на собственное признание Олеши, воображение которого было поражено в детстве эксцентрикой циркового искусства, но также переводными картинками. На встрече с читателями в 1935 году Олеша говорил: «Я помню очень изящную небольшого формата книжечку. Это мне подарили. Заграничного производства переводные картинки. На листках были воспроизведены различные гравюры. <…> Различные исторические сцены. Они были однотонны — серого цвета. И затем начиналось чудо! Когда такая гравюра переводилась на бумагу, то на бумаге возникало совершенно новое, безумно цветное, яркое, сверкающее изображение. <…> Одно из таких изображений я запомнил на всю жизнь. Это была сцена из боксерского восстания в Китае. Высокая стена под неописуемо синим небом, и со стены свисают обезглавленные китайцы. Неописуемо синее небо, неописуемо алая кровь. До сих пор я вижу перед собой эту картину» [Кокорин, 2018, с. 60]. Переводная графика (decals) — это исторические сцены, прежде всего сцены сражений. Здесь запускается, заметим, интереснейший механизм переключения воображения: при взгляде на основу переводной картинки, мы видим только сюжетную схему без ракурсов — кто-то кого-то атакует, кто-то кого-то убивает. Тогда как при переводе картинки наши руки превращаются в эксцентричный инструмент, помогающий зрению, они выделяют координаты, «верх» и «низ», «бок» и «угол», создавая систему смещений, наподобие ракурсов рассмотрения гимнастов в цирке.

То, что прежде казалось историческим эпизодом, как в школьном учебнике истории, когда кто-то победил и кто-то проиграл, здесь оказывается системой эксцентричных эпизодов, требующих продолжения или объяснения: кто убил? кто построил высокую стену? как стало возможно в какой-то момент равновесие сил? Вместо системы профессионального совершенствования военной тактики и стратегии появляется другая система — *поиска уравновешивающей силы, необходимой для бунтарского или революционного действия*. Замечательно, что на самого Олешу произвели в детстве наибольшее впечатление гравюры Гюстава Доре [Белинков, 1976, с. 88], которые требуют внимания к лицам в самых разных ракурсах — и как раз многообразие ракурсов лиц в иллюстрациях Добужинского к «Трем толстякам» выглядит как имитация этого главного приема Доре.

Различие между сюжетной схемой и живой неповторимой картинкой было осмыслено С.С. Аверинцевым в работе о риторическом

обобщении. Аверинцев рассмотрел, как Либаний, учитель Иоанна Златоуста, делал заготовки для речей по конкретным поводам, например описание битвы: «У этого рука отторгается, у того же око исторгается; сей простерт, пораженный в пах, оному же некто разверз чрево… Некто, умертвив того-то, снимал с павшего доспехи, и некто, приметив его за этим делом, сразив, поверг на труп; а самого этого — еще новый. Один умер, убив многих, а другой — немногих…» [Аверинцев, 1996, с. 158]. Очевиден крайний динамизм этой сцены, но при этом она имеет в виду повествовательное воображаемое, когда битва — это целостный эпизод со своим завершением, она может быть сколь угодно экзотична, но внутри самой такой схемы дальше двигаться некуда. Тогда как переводная картинка в выступлении оратора, который будет говорить о текущих событиях и вставит уже имена, будет как раз требовать продолжения и объяснения — что мы, слушатели, должны делать, какие неожиданные ресурсы найти, чтобы восстановить равновесие после катастрофы.

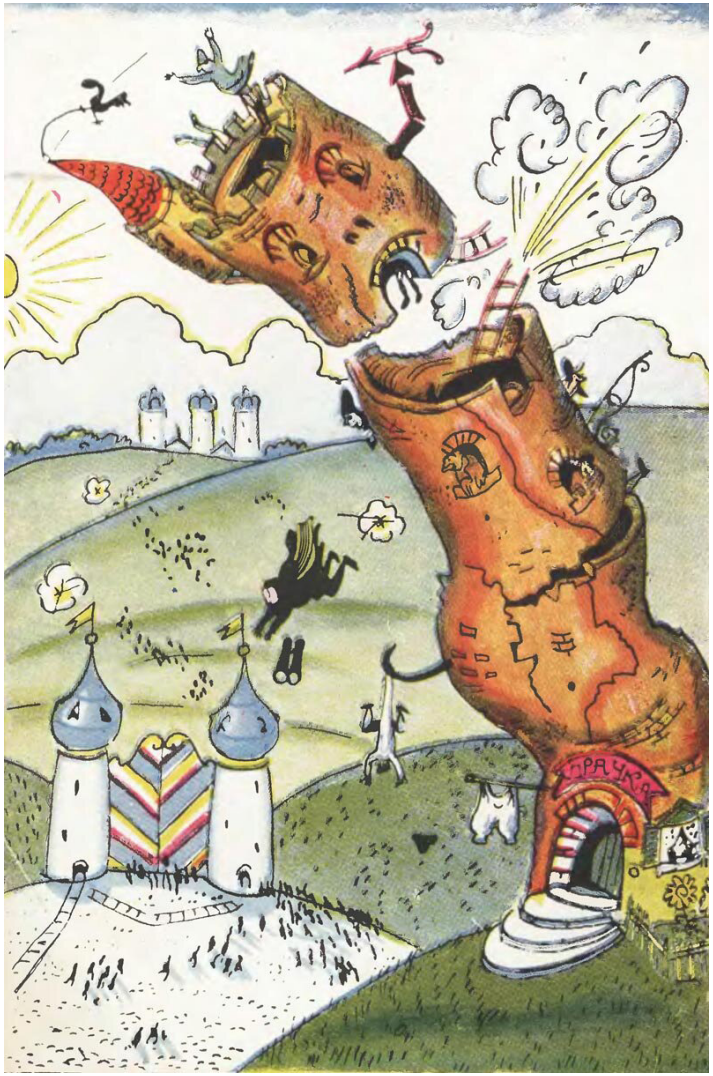
Ритор выступает перед аудиторией, собравшейся вокруг него, именно он возбуждает аудиторию своими эксцентричными жестами, и потому цирковое искусство во многом наследует риторическому. Культурологические исследования циркового искусства, которые предприняла А.Г. Ганжа, показывают такую же схему двух воображений. Так, животные в советском цирке, детском советском кинематографе и мультфильмах действуют вполне целесообразно и цельно, и в этом смысле соответствуют повествовательному воображаемому с различными требованиями экзотизации. Но только с появлением человека в сцене возникает настоящее эксцентричное воображаемое, требующее продолжения, перформативных актов, создающих новые сюжетные линии [Ганжа, 2019]. Человек действует, как тот самый хозяин переводной картинки, превращающий ее в перформативное удивляющее неравновесие, требующее определенного антропоморфизма от животных (они действуют и даже как будто в чем-то мыслят, как люди) и поиска новых ресурсов для восстановления равновесия после катастрофы. Ганжа показала, что эти же два воображения действовали и при воскрешении образов Гражданской войны в позднесоветское время [Ганжа, 2018], и при институционализации и профессионализации цирка внутри образов будущего того же позднесоветского времени [Ганжа, 2020].

Итак, цирковое искусство разрушает привычное повествование, в котором герои мотивированы на те или иные поступки. Цирковое искусство наследует политической риторике: цирк собирает город, полис, публику, чтобы показать, как возможна механизация политической жизни, как слово может управлять политической жизнью. Так и цирк показывает чистое торжество силы и ловкости, чистую перформативность человеческих способностей, в отличие от привычных повествований о характере и обстоятельствах. Иллюстрации Добужинского как раз обладают этой перформативностью: в них представлены не столько характеры, сколько цирковые сцены, наделенные публичностью, требующие непосредственной реакции публики. Далее мы и рассмотрим, как именно публика подразумевается этими сценами и что Добужинский прибавляет к моральной логике Олеши.

Иллюстрации Добужинского между Кампанеллой и Олешей

Уже в изображении завязки [Олеша, 1928, с. 8] в иллюстрациях Добужинского к сказке Олеши невозможно не отметить антропоморфизм падающей от удара ядра прачечной башни: два ее окна-глаза и недовольный рот расщелины. У самого Олеши прачечная башня и подъем по ней доктора Гаспара — это своеобразная насмешка над мелкотемьем ученых, которые уделяют внимание мелочам, а не большим социальным процессам: доктор Гаспар даже не знает, какой сейчас день недели. Конечно, это все раскрывает первую фразу сказки, «Время волшебников прошло», которая и заключает в себе перформативное противоречие: все же в сказке Олеши не просто совершается волшебство, но и положительные герои становятся настоящими волшебниками — эта возможность для любого доброго человека стать волшебником будет общим топосом советской детской литературы.

Тогда антропоморфизм башни понятен — доктор Гаспар с ней сживается, воспринимает общую эвакуацию на нее как глубоко личную историю разрушения его собственного тела: «Ах, у меня лопается сердце, и я потерял каблук». Для него как для любого утопического доктора, например для правителей Города Солнца Томмазо Кампанеллы, есть только общее тело города, тогда как ученые — это меланхолические стражи, контролирующие жителей и подрастающее поколение. Повествователь у Кампанеллы противопоставляет



Ил. 1. Добужинский М.В. Башня. Иллюстрация к сказке Ю.К. Олеши «Три толстяка». Источник: *Олеша Ю.К.* Три толстяка: Роман для детей / С 25 рисунками в красках художника М. Добужинского. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. С. 8
Fig. 1. Dobuzhinsky M.V. Tower. Illustration to the Fairy Tale by Yu.K. Olesha *The Three Fat Men*. Source: *Olesha Yu.K.* The Three Fat Men: A Novel for Children / With 25 drawings in colors by the artist M. Dobuzhinsky. Moscow, Leningrad, Zemlya i fabrika Publ., 1928, p. 8

учености гуманистической, знанию текстов [Кампанелла, 1934, с. 44] знание о текущих происходящих событиях, эксцентрическое социальное знание.

В Городе Солнца Кампанеллы даже есть э*ксцентричная евгеника* —медлительных и уставших от своих знаний ученых женят на бойких и веселых женщинах, чтобы их потомство было здорово: «Лица же должностные, которые все являются в то же время и священниками, а также и ученые-наставники могут быть производителями лишь при соблюдении в течение ряда дней многих условий, ибо от усиленных умственных занятий ослабевают у них жизненные силы, и мозг их не источает мужества, потому что они постоянно о чем-нибудь размышляют, и производят из-за этого худосочное потомство. А этого они всячески стараются избежать, и потому таких ученых сочетают с женщинами живыми, бойкими и красивыми» [Кампанелла, 1934, с. 54]. Ученые отдают свою личность стенам города, сами сохраняя в себе только потенциал продолжения сюжета городского успеха.

Таким образом, утопия Кампанеллы есть антропоморфизация города, наделение города лицом, благодаря чему и возможно настоящее торжество риторики, которая управляет уже не только политической жизнью, но и счастьем людей. Все жители Города Солнца с помощью символов и с помощью самих своих телесных привычек, имеющих тоже символическое значение, постигают и тем самым реализуют всеобщее счастье.

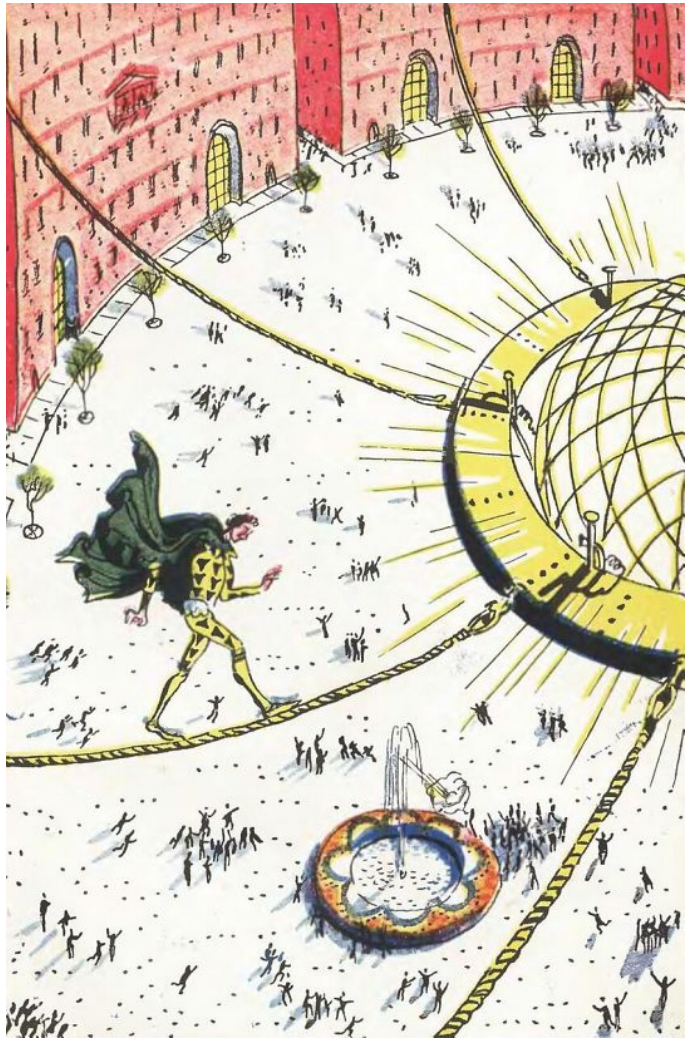
В книге Олеши практически воспроизводит структуру города Кампанеллы площадь Звезды, которая окружена одинаковыми домами и покрыта стеклянным куполом. Эта структура площади передана в иллюстрации [Олеша, 1928, с. 32], изображающей подвиг канатоходца Тибула, движущегося к огромному фонарю, он же — великолепная пылающая Звезда, он же — Солнце, по Кампанелле. Стекло было необходимо во всех утопиях, от Томаса Мора с янтарными окнами до хрустального дворца Н.Г. Чернышевского. Но дело в том, что как раз современники Кампанеллы понимали город-Звезду иначе. Города, например Пальманова в Венето или Никосия на Кипре, строились в форме звезды из-за развития мощной артиллерии противника — только скошенные стены могли отразить ядро рикошетом и не быть разрушенными.

Собственно, такой *рикошет* и становится главной темой эпизода, и более того, *главной социальной темой*. Тибул актуализует противостояние офицера и гвардейцев, благодаря чему сам спасается от пули — его движение к Звезде и есть производство различий, благодаря чему огнестрельное оружие и совершает ограниченное действие. На иллюстрации Добужинского мы видим людей внизу как черточки, это не просто взгляд с высоты, а взгляд артиллериста, которому нужно лишь разрушить стену, и любое сопротивление горожан будет сломлено. Видно только бассейн, в который и свалился офицер, видны цели — тогда как горожане в эпоху большой артиллерии уже целями не были.

Тем самым Добужинский придает утопическое измерение тексту Олеши: мы уже не просто следим за приключением Тибула, но ждем, какая еще сила поддержит канатоходца, кроме его собственного мужества. Тибул, далее представая как клоун Август, Негр и в других амплуа, оказывается на иллюстрациях Добужинского в неожиданном ракурсе — в нем должны узнать Тибула положительные герои, в конце концов Суок и узнает Тибула. Читатель при этом скорее переходит от повествовательного воображаемого, что в какой момент делает каждый герой, к цирковому воображаемому: будет ли узнан Тибул, будет ли человек, при всех метаморфозах глядящий, как Тибул, в том ракурсе, что и в его негритянском образе узнают Тибула. Произойдет ли встреча взгляда героя со взглядом под неожиданным углом зрения?

Это цирковое воображаемое и соответствует идее Кампанеллы, где все символы могут быть выражены привычками человеческого тела, память культуры является одновременно телесной двигательной памятью, памятью о счастливом труде, одухотворяющей людей. Но в отличие от Кампанеллы, у которого все жители города обладают риторическим знанием, в иллюстрациях Олеши как раз это знание дается только доблестным героям, готовым поддержать доблестного Тибула. Это не мир города как маски, маскирующей труд некоторым общим счастливым утопическим настроением, но мир срывания масок, где каждый житель в конце концов понимает, что он до конца не может применить свой взгляд, до конца не видит происходящего, принимает одни вещи за другие, и только в конце обретает настоящее сознание доблести, после доблестной революции.

В самой книге Олеши этому узнаванию соответствует вся «кукольная» линия. Суок отличается от куклы лукавым взглядом, взгля-



Ил. 2. Добужинский М.В. Тибул на площади Звезды. Иллюстрация к сказке Ю.К. Олеши «Три толстяка». Источник: *Олеша Ю.К.* Три толстяка: Роман для детей / С 25 рисунками в красках художника М. Добужинского. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. С. 32

Fig. 2. Dobuzhinsky M.V. Tibul on the Square of the Star. Illustration to the Fairy Tale by Yu.K. Olesha *The Three Fat Men*. Source: *Olesha Yu.K.* The Three Fat Men: A Novel for Children / With 25 drawings in colors by the artist M. Dobuzhinsky. Moscow, Leningrad, Zemlya i fabrika Publ., 1928, p. 32

дом своей жизни, которая эксцентрична. Она пытается изобразить большие кукольные глаза, но лукавая улыбка показывает, что она не кукла — у нее есть свой ракурс взгляда и взгляд на нее как бы отлетает рикошетом: в ней хотят видеть куклу и не замечают девочку только потому, что взгляд сразу отлетает, что движения куклы не оказываются захвачены чужим взглядом. Как писал В.В. Бибихин, «исторически с хитростью и хищением связан захват» [Бибихин, 2021, с. 94]. Увидение переходит в ведение и ведание (от «вижу» к «ведаю») — Бибихин говорит о скачке от собственно увиденного к «увидению собственности». Взгляд и увидение переходят в ведение-знание и ведание-обладание. Поэтому захват связан не только с хитростью, но и с хищением. А если вслушаться в слова «хищение» и «восхищение», то захват взглядом происходит украдкой, а захват собственности — через переворот. То же мы видим и в сказке «Три Толстяка» — от восхищения перед Куклой до гвардейского переворота во главе с оружейником Просперо и гимнастом Тибулом.

В иллюстрациях Добужинского эта линия проведена просто: там, где Суок изображает (имитирует) куклу, ее лица принципиально не видно читателю [Олеша, 1928, с. 121], но также и зрители не могут его видеть из-за высокой стены, они увидят разве что макушку куклы. Это отвечает пока что повествовательному воображаемому и сюжету книги, но предвосхищает эксцентричное воображаемое. Точно такому же повествовательному воображаемому отвечает взгляд помощников повара, стоящих снизу, на торт для Толстяков [Олеша, 1928, с. 41] — они его не видят, торт передает исключительно оптику власти Толстяков и захват ими дискурсов, различных способов описания торта: «Поэт мог принять его [торт] за лебедя в белоснежном оперении, садовник — за мраморную скульптуру, прачка — за гору мыльной пены, а шалун — за снежную бабу». Эта размытость повествований и сравнений не дает еще случиться революции. Так и захвата взглядом Суок последовательности событий пока не происходит, хитрость остается при кукле-Суок. Но в *революционных иллюстрациях* в конце книги Суок не просто глядит на зрителей и участников сцены, но улыбается, кокетничает, всячески захватывает зрителей взглядом. Мы сразу убеждаемся, что и зрители будут участниками революционных событий. Это и есть эксцентричный захват, через обещания, необычный взгляд, необычное лукавство, через косой взгляд Суок.

Переходу от повествовательного к эксцентрическому воображаемому соответствует одна интереснейшая особенность иллюстраций Добужинского, а именно — кадрирование всех сцен, где есть оружие и угроза перестрелки. Например, на иллюстрации «Это не капустная, а моя голова» [Олеша, 1928, с. 79] мы видим только нижнюю часть, живот и кулаки Силача. Такое кадрирование тоже подразумевает внимание к повествованию, а не к эксцентрике, к тому, что каждый герой пока что обладает потенциалом, но система сравнений, недоумений, quiproquo, всех этих подмен, не позволяет еще состояться революционному действию. Необходимо еще обретение героями самих себя, уже вне этих самодеятельных сравнений, и их лукавство, героям необходимо освоить свою технику взгляда. Насущно перейти от антропоморфизма сравнений в языке к антропоморфизму самого живого и лукавого взгляда.

Тем самым мы должны признать, что Добужинский последовательно передает главную идею Олеши: иллюстративность, основанная на сравнениях, ложных подобиях, эффектах языка, каламбурах, мешает состояться революционному действию. Оно может произойти только тогда, когда происходит настоящий захват, когда рикошет взгляда зрителей поддерживает героя. Пули попадают прямо, но необходимо с помощью кадрирования, необычных ракурсов создать ту технику особого взгляда, который не захватывает героя, не пригвождает его к своему характеру, но напротив, создает революционное действие в других героях. Именно этим на протяжении всей сказки занимается Просперо — герой, который попадает в различные передряги именно для того, чтобы народ обрел субъектность, чтобы видящие его передряги зрители восстали против диктатуры Толстяков. Добужинский расширяет число таких героев: если сам текст сказки подразумевает сочувствие Просперо и его страданиям как героя-искупителя, героя, создающего новую гражданскую революционную общину, то иллюстрации требуют сочувствовать Тибулу как неузнанному страннику, номаду, шуту и юродивому [Братина, 2023], и Суок как настоящему поэту такого рикошетящего взгляда, создательнице красоты. Маскировка тела (Тибул) и маскировка души (Суок) не меньше нужны, чем маскировка замыслов для того, чтобы на смену диктатуре Толстяков пришла открытость.

Заключение

Итак, для живописной программы Добужинского в иллюстрациях к литературной сказке Олеши существенно представление о городе как особом мире новостей, постоянного обновления. Город может быть представлен как цирк, как арена, на которой разыгрываются доблести. Здесь оптика Добужинского сходится с утопией Кампанеллы, но также и с начальной миссией советского цирка как чистого эксперимента над животной и человеческой природой. Риторическая евгеника объединяет утопию Кампанеллы и советский цирк: улучшение человеческой породы понимается как достижение природой человека наивысшей и самой очевидной точки доблести, когда тело человека и становится универсальным символом счастья.

Но Добужинский скептически относится к утопиям и видит в сказке Олеши не только утопию, но и антиутопию. Хотя все и заканчивается победой добрых сил над злыми, но это происходит не благодаря устройству цирка, а благодаря особому отношению маски и лица. До этого любые городские новости могут толковаться превратно самими жителями — и это антиутопическая ситуация непонимания того, что вообще происходит. Тибул не срывает маски с других, но должен быть, как и Суок, узнанным. Не публичное выступление, сколь бы оно ни было эффектным, а узнавание в необычной обстановке — вот только благодаря чему добро побеждает зло. На уровне изображений этому соответствует применение не просто необычных ракурсов, но частичной видимости сцены, ее почти авангардного рассечения. Тогда вместо повествования, основанного на сравнениях и подобиях, и возможен настоящий революционный захват новых событий силой взгляда.

Новеллистика превращается в революционную утопию, в сравнении с которой евгеника Кампанеллы антиутопична — ведь она имеет в виду только наглядно полностью видимые тела, а не радикальные ракурсы частичной видимости. Добужинский подчеркивает антиутопичное в сказке Олеши и строит свой вариант утопии, надстраивает его над сказкой Олеши. Эта утопия соответствует исканиям писателя, его интуициям как художника, которые мы рассмотрели в начале статьи. Но то, что эта утопия передается живописными, а не повествовательными средствами, говорит о том, как легко она могла быть отброшена советской культурой, в которой нормативное в конце концов одерживает победу над любым остранением.

Список литературы:

1 *Аверинцев С.С.* Риторика как подход к обобщению действительности // *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 158–190.

2 *Андерсен Г.-Х.* Свинопас / Ил. М. Добужинского. Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922. 20 с.

3 *Белинков А.В.* Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша. Мадрид: б. изд., 1976. 688 с.

4 *Бибихин В.В.* Слово и событие. М.: УРСС, 2001. 280 с.

5 *Братина О.А.* Образы шутов и юродивых в отечественном кинематографе // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2023. № 3. С. 135–146. https://doi.org/10.28995/2073-6401-2023-3-135-146.

6 *Ганжа А.Г.* Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 2 (31). С. 126–136.

7 *Ганжа А.Г.* «Верьте, братцы, живем не напрасно»: мир животных в позднесоветской культуре // Социология власти. 2019. Т. 31. № 3. С. 119–139.

8 *Ганжа А.Г.* «И все мы похожи слегка на детей»: производство публики в советском цирке // Новое литературное обозрение. 2020. № 4. С. 52–64.

9 *Кампанелла Т.* Город солнца / Пер. с лат. и коммент. Ф.А. Петровского, предисл. В.П. Волгина. М.; Л.: Academia, 1934. 180 с.

10 *Кокорин А.В.* Что нужно комментировать в «Трех толстяках» Ю.К. Олеши? // Детские чтения. 2018. Т. 14. № 2. С. 54–74. https://doi.org/10.31860/2304-5817-2018-2-14-54-74.

11 *Марков А.В.* Декорации М.В. Добужинского как версия пушкинистики // Literatūra. 2020. Т. 62. № 2. С. 202–215.

12 *Марков А.В.* Иконология иллюстраций к книгам Г.В. Голохвастова: Авинов и Добужинский // Вестник славянских культур. 2024. Т. 71. С. 234–248. https://doi.org/10.37816/2073-9587-2024-71-234-248.

13 *Олеша Ю.К.* Три толстяка: Роман для детей / С 25 рисунками в красках художника М. Добужинского. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. 192 с.

14 *Устинов А.* «Свинопас» Добужинского и книгоиздание русского Берлина // Детские чтения. 2019. Т. 16. № 2. С. 296–319. https://doi.org/10.31860/2304-5817-2019-2-16-296-319.

References:

1 Averintsev S.S. Ritorika kak podkhod k obobshcheniyu deistvitel'nosti [Rhetoric as an Approach to Generalizing Reality]. Averintsev S.S. *Ritorika i istoki evropeyskoi literaturnoi traditsii* [Rhetoric and the Origins of the European Literary Tradition]. Moscow, Shkola "Yazyki russkoi kul'tury" Publ., 1996, pp. 158–190. (In Russian)

2 Andersen H.C. *Svinopas* [Swineherd], il. M. Dobuzhinsky. Berlin, Izd-vo Z.I. Grzhebina Publ., 1922. 20 p. (In Russian)

3 Belinkov A.V. *Sdacha i gibel' sovetskogo intelligenta: Yurii Olesha* [Surrender and Death of the Soviet Intellectual: Yuri Olesha]. Madrid, 1976. 688 p. (In Russian)

4 Bibikhin V.V. *Slovo i sobytiye* [Word and Event]. Moscow, URSS Publ., 2001. 280 p. (In Russian)

5 Bratina O.A. Obrazy shutov i yurodivykh v otechestvennom kinematografe [Images of Jesters and Holy Fools in Russian Cinema]. *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie*, 2023, no. 3, pp. 135–146. https://doi.org/10.28995/2073-6401-2023-3-135-146. (In Russian)

6 Ganzha A.G. Emansipatsiya instrumental'no-dukhovoi sfery i evolyutsiya idei "zabytykh srazhenii' [Emancipation of the Instrumental-wind Sphere and the Evolution of the Idea of "Forgotten Battles"]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanii kul'tury*, 2018, no. 2 (31), pp. 126–136. (In Russian)

7 Ganzha A.G. "Ver'te, brattsy, zhivem ne naprasno": mir zhivotnykh v pozdnesovetskoi kul'ture ["Believe, Brothers, We Are Not Living in Vain": The Animal World in Late Soviet Culture]. *Sotsiologiya vlasti*, 2019, vol. 31, no. 3, pp. 119–139. (In Russian)

8 Ganzha A.G. "I vse my pokhozhi slegka na detei": proizvodstvo publiki v sovetskom tsirke ["And We All Look a Little Like Children": The Production of the Public in the Soviet Circus]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2020, no. 4, pp. 52–64. (In Russian)

9 Campanella T. *Gorod solntsa* [City of the Sun], transl. from Latin, com. F.A. Petrovsky, intr. V.P. Volgin. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1934. 180 p. (In Russian)

10 Kokorin A.V. Chto nuzhno kommentirovat' v "Trekh tolstyakakh" Yu.K. Oleshi? [What Needs to Be Commented on in *The Three Fat Men* by Yu.K. Olesha?]. *Detskiye chteniya*, 2018, vol. 14, no. 2, pp. 54–74. https://doi.org/10.31860/2304-5817-2018-2-14-54-74. (In Russian)

11 Markov A.V. Dekoratsii M.V. Dobuzhinskogo kak versiya pushkinistiki [Scenery by M.V. Dobuzhinsky as a Version of Pushkin Studies]. *Literatura*, 2020, vol. 62, no. 2, pp. 202–215. (In Russian)

12 Markov A.V. Ikonologiya illyustratsii k knigam G.V. Golokhvastova: Avinov i Dobuzhinskii [Iconology of Illustrations for Books by G.V. Golokhvastov: Avinov and Dobuzhinsky]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2024, vol. 71, pp. 234–248. https://doi.org/10.37816/2073-9587-2024-71-234-248. (In Russian)

13 Olesha Yu.K. *Tri tolstyaka: Roman dlya detei* [The Three Fat Men: A Novel for Children], with 25 drawings in colors by the artist M. Dobuzhinsky. Moscow, Leningrad, Zemlya i fabrika Publ., 1928. 192 p. (In Russian)

14 Ustinov A. "Svinopas" Dobuzhinskogo i knigoizdaniye russkogo Berlina [*The Swineherd* by Dobuzhinsky and Book Publishing in Russian Berlin]. *Detskiye chteniya*, 2019, vol. 16, no. 2, pp. 296–319. https://doi.org/10.31860/2304-5817-2019-2-16-296-319. (In Russian)

УДК 75.041
ББК 85.147

Самохин Александр Вячеславович
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, отдел русского искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0002-1475-6867
ResearcherID: KIK-2038-2024
alsamokhin@mail.ru
Ключевые слова: бытовой жанр, портретная живопись, искусство Нового времени, реализм, социология искусства, психология искусства

Самохин Александр Вячеславович

Бытовая живопись и портрет: на границе жанров

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-382-411

Для цит.: Самохин А.В. Бытовая живопись и портрет: на границе жанров // Художественная культура. 2024. № 3. С. 382–411. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-382-411.

For cit.: Samokhin A.V. Genre Painting and Portraiture: On the Boundary Between Genres. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 382–411. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-382-411. (In Russian)

Samokhin Aleksandr V.
PhD (in Art History), Senior Researcher, Department of Russian Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000–0002–1475–6867
ResearcherID: KIK-2038–2024
alsamokhin@mail.ru
Keywords: genre painting, portrait painting, Modern art, realism, sociology of art, psychology of art

Samokhin Aleksandr V.

Genre Painting and Portraiture:
On the Boundary Between Genres

Аннотация. В статье рассматриваются произведения русской и западноевропейской живописи, сочетающие в себе элементы бытового жанра и портрета. На протяжении текста эти картины условно именуются «портретно-жанровыми», но учитываются и другие варианты их названия. Кратко прослеживается исторический путь портретно-жанровой живописи от Позднего Средневековья до XIX века. В центре внимания автора — реализм XIX века как сумма всех художественных находок более ранних мастеров, творчество которых можно отнести к протореалистическим тенденциям. Отдельно обсуждается проблема психологии и социального статуса персонажей портретно-жанровой картины. Затрагивается вопрос о существовании портретно-жанровой живописи накануне разрушения традиционной академической системы жанров и в условиях все усложняющегося стилистического многообразия в искусстве XIX века.

Abstract. The article highlights a trend in Russian and Western painting concerning the boundaries between genre and portraiture. In the article the author refers to such pieces of art as a mixed ‘everyday genre with portraiture’, though some other definitions are also taken into account. The article contains a historical survey of this mixed genre encompassing times from the Late Middle Ages to the 19th century. The author focuses on the 19th century realism as a sum of the earlier European pictorial art manifesting to be the Protorealistic tendency. A special subject matter of the article is the psychological and social identity of the depicted characters. Another issue discussed is a fate of the ‘everyday genre with portraiture’ mix in the context of the terminal stage of the academic genre system and the widening stylistic range in the 19th-century fine art.

Введение

Произведения искусства, находящиеся на границе между портретом и бытовым жанром, были широко распространены в русской и западноевропейской живописи Нового времени. В этом плане особенно много интересных решений приходится на XVII и XIX век. Терминология, которая используется при обращении к портретно-жанровым композициям, непроста и подчас противоречит сама себе: употребляемое далее выражение «портретно-жанровая живопись» удобно лишь тем, что подчиняется только формальной логике, а не является принадлежностью какого-либо способа искусствоведческого анализа. У примененной дефиниции нет истории, и в данном случае это удачно.

Бытовой жанр практически не имеет устойчивой классификации, в отличие от портрета, который принято разграничивать на множество поджанров. Портреты бывают «бытовыми», «жанровыми», «историзированными», «аллегорическими», «театрализованными», «костюмированными», «артистическими», «историческими» и т.д. Иногда можно говорить о «портрете-типе». В связи с темой настоящей статьи особенно важно, что портрет бывает «обстановочным» и способен превращаться в «портрет-картину», но последние два определения выработаны в недрах советской историографии и имеют ограниченное хождение. Наконец, иной раз возникает проблема: если портретное изображение включает в себя элементы бытового жанра, то будет ли оно являться портретом или бытовым жанром? Что здесь ведущее и что ведомое? Какие новые возможности создает такое сочетание и какие опасности в себе таит?

Однако все по порядку. Вот несколько «индикаторов», которые указывают на переход портретного произведения в портретно-жанровое:

1) анонимность изображенной персоны;

2) особенности мимики и жеста персонажа, изображение которого не «сущностно», а «ситуативно»;

3) многозначительность бытовых деталей, даже если их мало в количественном отношении;

4) подчеркивание простых, привычных действий модели, нередко преподнесенных как функция портретируемого, иногда с ироническим оттенком;

5) следы эмблематического мышления, особенно в XIX веке, в условиях постепенного забвения классической изобразительной эмблематики;

6) преобладание «демократического» типажа, персонажей невысокого социального статуса, стремление художника глубже освоить эту натуру в визуальном и психологическом плане.

Любая портретно-жанровая работа становится творческой удачей, только если художник мыслит конструкцию произведения как двуединую и ставит своей целью создать синтез двух составляющих замысла и композиции. Жанровая двойственность должна помогать образной интерпретации произведения, а не становиться досадной помехой. Судьба портретной и бытовой живописи складывалась в разные времена по-разному. Оба жанра одинаково процветали в эпоху барокко, достаточно легко вступая в симбиоз. В обусловленной нормами классицизма российской академической иерархии жанров бытовая картина получила название «малого исторического рода», следующего сразу же за «большим», то есть в собственном смысле исторической картиной. Однако культурно-историческая ценность портрета, стоявшего в академической иерархии ниже бытового жанра, никогда в прошлом не подвергалась сомнению, в то время как сам бытовой жанр должен был доказывать свою нужность и «благонамеренность», увязывая труды живописцев с различными идеями и настроениями, витавшими, что называется, в воздухе. Общественная функциональность бытовой картины наиболее рельефно проявилась в русском и западноевропейском искусстве XIX века, и прежде всего — в произведениях реализма этого времени.

Полная история портретно-жанровых образов еще не написана. На русском языке проблема «жанрового портрета» и его места в художественной культуре ставилась в связи с монографическими исследованиями о жизни и творчестве отдельных художников, например Ф. Халса [Сененко, 1965, с. 93–126]. Если в указанной отечественной книге широко использовался термин «жанровые портреты», то в капитальном исследовании С. Слайва о Халсе те же произведения названы только «жанровыми картинами» и «жанровой живописью» [Slive, 1970, p. 80–82, 111]. Из современных искусствоведов можно отметить Н.А. Яковлеву и ее работы, посвященные жанровой струк-

туре русской живописи XIX века [Яковлева, 1987; Яковлева, 2007]. К сожалению, ее начинания не были продолжены другими специалистами, так что этот аспект истории искусства пока еще ждет своих исследователей. Истории портрета и жанровой живописи посвящены популярные книги Г.В. Ельшевской [Ельшевская 2002, с. 36–39, 106, 190; Ельшевская, 2003, с. 38–50]. Проблемы изучения отдельных жанров в русской живописи XIX века рассмотрены в нескольких коллективных монографиях, к которым полезно обращаться до сих пор [Русская жанровая живопись, 1964]. Концептуальная статья А.А. Карева «На границах русского портрета XVIII века» [Карев, 2020] интересна не только конкретным содержанием, но и примененными в ней научно-исследовательскими методиками.

Взаимоотношение портретного и бытового жанра в западноевропейском искусстве

Для начала разговора о портретно-жанровых композициях необходимо перечислить несколько тенденций в мировом искусстве XVI–XVIII столетий. Без учета этих процессов невозможно оценить традиционность и новаторство образцов портретно-жанровой живописи XIX века. На наш взгляд, ее «генеалогическое древо» в Европе прослеживается со времен готики (если не затрагивать художественное наследие Античности, конечно). Оставляя в стороне средневековую скульптуру, отметим идущий из книжной миниатюры образ Безумца, содержащийся в тексте Псалтыри. Псалом 52 открывается фразой «Сказал безумец в сердце своем: „Нет Бога“». На миниатюре из Псалтыри герцога Беррийского, иллюстрированной прославленным миниатюристом Жакмаром д’Эсденом (после 1384, Национальная библиотека, Париж), Безумец предстает обнаженным и совершенно лишенным индивидуальных черт, зато снабженным символическими деталями: хлебной лепешкой и суковатой дубиной. Такая же дубина в дальнейшем будет атрибутом персонифицированной Глупости (Джотто, «Аллегории пороков — Глупость», 1306, Капелла Скровеньи, Падуя) и перейдет в иконографию таких экспрессивных персонажей, как бродяга у И. Босха («Блудный сын [?]», 1510, Музей Бойманса ван Бёнингена, Роттердам). В свою очередь, надкусывание хлеба Безумцем на миниатюре является буквальной иллюстрацией текста псалма

(52:5): «Неужели не вразумятся делающие беззаконие, съедающие народ мой, как едят хлеб, и не призывающие Бога?»

Антитезой деликатной книжной миниатюре Жакмара д’Эсдена в ренессансной живописи явились ансамбли аллегорических фигур, в которых были воплощены Добродетели и Пороки. Эти персонажи отличались стихийной витальной энергией, острохарактерностью, каковая послужила фундаментом для конструирования образов экспрессивных героев нидерландской живописи, с их грубой психологической «фактурой». В качестве примера назовем «Сборщиков податей» (1540-е годы, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; существует много авторских повторений) Маринуса ван Реймерсвале, где сосуществует символико-аллегорическое художественное мышление, чисто нидерландский интерес к утрированной мимике и жесту, стремящимся даже не к карикатуре, а к какой-то безраздельной инфернальности. «Сборщики податей» — картина одновременно нравоучительного, иносказательного и в той или иной степени театрализованного характера, строящаяся на гиперболизации персонажей, обладающих зачатками анонимных героев портретно-жанровой картины.

На эпоху Ренессанса приходится появление как минимум трех любопытных однофигурных картин, которыми открывается история светских портретно-жанровых изображений эпохи Возрождения. Первая из них — довольно скромная по своим живописным достоинствам маленькая картина веронского мастера (работал в первой четверти XVI века) Дж.Ф. Карото «Мальчик с рисунком» (Музей Кастельвеккио, Верона). В ней есть все, что скоро, в эпоху барокко, понадобится для исполнения однофигурной жанровой картины: заигрывание персонажа со зрителем, любование собой, натянутая улыбка, чуть-чуть приоткрывающая зубы, в которой больше сарказма, чем доброты. Немного позднее, в XVI–XVII веках, такая образность воплощалась в картинах, демонстрирующих разного рода шутов, уродцев и другие «живые редкости» (например, К. Массейс, «Безобразная герцогиня», 1525–1530, Национальная галерея, Лондон; А. Бронзино, «Портрет карлика Морганте», ок. 1533, Галерея Питти, Флоренция; Х. де Рибера, «Хромоножка», 1642, Лувр, Париж; серия изображений придворных шутов Д. Веласкеса).

Гротесковая жанровая линия преодолевается в однофигурных картинах, в которых получает развитие натюрмортный компонент,

поддерживающий силу центральной фигуры-олицетворения сразу нескольких явлений, важнейшее из которых — природа. Так, в Нидерландах бесчисленное множество раз изображается фигура кухарки со съестными припасами (П. Артсен, «Кухарка», 1559, Королевский музей изящных искусств, Брюссель; И.А. Эйтевал, «Кухарка с изображением Христа в доме Марии и Марфы на заднем плане», 1620–1625, Центральный музей, Утрехт). Интереснейшее исключение из ряда довольно-таки поверхностных образов человека в подобных картинах — «Портной» (ок. 1570, Национальная галерея, Лондон) североитальянского мастера Дж.Б. Морони. Исполнявший аристократические портреты в хорошо узнаваемых испанских костюмах того времени, Морони прилагает привычную для него композиционную схему и к изображению своего несколько необычного героя, исполненного собственного достоинства и наделенного трудолюбием.

«Жанровые портреты» — этот логически сомнительный, но удобный термин идеально подходит для описания таких произведений живописи, как, например, однофигурные композиции Франса Халса. Они экспрессивны, но дружелюбны, идут навстречу зрителю, наверняка напоминая ему некоторые театральные впечатления. На пересечении исторической картины, бытового жанра и портрета находятся изображения греческих философов у Х. Риберы и Д. Веласкеса. В связи с эволюцией нидерландского бытового жанра и его кризисом во второй половине XVII века отдельного разговора требует живопись Геррита Доу, визитной карточкой которого стали картины с появлением главного героя в оконном проеме. В обрамлении тяжелой каменной массы появляется безымянный персонаж, чтобы выполнить свои профессиональные обязанности и покрасоваться, как на сцене бродячего театра-балагана («Врач», 1653, Художественно-исторический музей, Вена; «Трубач с банкетом на заднем плане», 1660–1665, Лувр, Париж). Картины Доу обычно включают в себя посторонние фигуры на заднем плане, но тем не менее они — серьезные кандидаты на право называться «жанровыми портретами» сразу после таковых работ Халса, менее фантазийных, но зато свидетельствующих о более глубокой разработке индивидуальных характеров при отказе почти от всего громоздкого предметного окружения, как у Геррита Доу.

В творчестве мастеров XVIII века обнаруживаются однофигурные картины, насыщенные деталями, дополняющими представление

о типичности и индивидуальности героя. Типичность, витальные и социальные особенности модели преобладают. Разное общественное положение портретируемого — разным выходит и его изображение, сфокусированное на одной доминанте. В трактате Роже де Пиля «Понятие о совершенном живописце…», в XVIII веке частично переведенном на русский язык А.М. Ивановым, говорится как раз о такой ограничительной доминанте: «Должно, чтоб… портреты казались как бы говорящими о себе самих и как бы извещающими: смотри на меня, я есмь оный непобедимый царь, окруженный величеством…» или «…я та веселонравная, которая любит только смехи и забавы…» [Коваленская, 1964, с. 53]. Визуальный материал (под которым подразумеваем массив сохранившейся живописи интересующего нас хронологического отрезка) позволяет сделать общие выводы о том, что барочные и рокайльные тенденции XVIII столетия не слишком способствовали развитию портретно-жанрового направления. Чаще встречался «историзированный» портрет, персонажи которого позировали художнику в образе богов, богинь, героев и героинь древности. Доживает свое время стиль барокко, к которому изначально тяготела историзированная портретопись.

Европейские и русские мастера XIX века непритворно ценили художественное наследие XVII века, нередко считая его высшим образцом правдивого искусства, отразившего повседневную жизнь народа в его главных социально-психологических типах и характерных занятиях. Реализм XIX века протягивал руку нидерландской школе, правда, не учитывая того, что стало известно знатокам искусства только в XX веке: символико-эмблематические подтексты, театрализация, связь с фольклором (пословицы). Мост, перекинутый между XVII и XIX веком, имел и другое значение для истории реализма: он позволял миновать искусство XVIII столетия. Жанрово-портретных картин XVIII века сравнительно немного, но они отличаются новаторством, выразившимся и в трактовке образа человека, и в смелом техническом исполнении, и в постоянной оглядке на эстетическую категорию вкуса, важнейшую для мастеров века Просвещения. Мало-помалу забывается старый язык эмблем, символов и аллегорий, превращавший композицию в ребус для «посвященных». Грубоватая манера портретно-жанровых работ, характерная для эпохи барокко, уходит со сцены, прогоняемая этикой Просвещения (например,

«Мальчик с юлой» Ж.-Б.С. Шардена, 1738, Лувр, Париж). Желание видеть вещи прямо, без гнета условности, сделать понимание смысла картины естественным процессом, не обусловленным какими-то тайными знаниями, весьма типично для живописи XVIII–XIX веков.

Система жанров в искусстве Нового времени. Проблема определения границ бытовой и портретной живописи в искусствознании

Когда сформировалось понятие «жанровые портреты» и как оно завоевало статус историко-художественного термина, к сожалению, неясно, потому обзор литературы на эту тему весьма краток. Среди русских изданий второй четверти XX века оно встречается в нестрогом значении в книге И.И. Иоффе «Синтетическая история искусства» [Иоффе, 1933]. Предлагаемая автором этого трактата изрядно путаная систематика сейчас имеет в основном историографическое значение, но может послужить для прослеживания изменений в употреблении тех или иных слов, относящихся к изобразительному искусству.

У И.И. Иоффе читаем: «Портреты стремятся к максимальному телесному сходству, к передаче индивидуального характера. Внешнее анатомическое сходство дополняется выразительностью, основным мимическим и жестикуляционным проявлением данного лица. Усиленная разработка внешности лица в его обычном профессиональном выражении делает эти портреты жанровыми» [Иоффе, 1933, с. 256–257]. Эти рассуждения находятся в части текста, посвященной В.Г. Перову, и пример жанрового портрета, приведенный И.И. Иоффе, изумляет: по его мнению, таковым является портрет Ф.М. Достоевского работы Перова. Этот портрет, оказывается, «характеризует индивидуальное через сословное, профессиональное, но все же он бесконечно далек от стоячих характеров Федотова» [Иоффе, 1933, с. 257].

Коллективная монография «Русская жанровая живопись XIX — начала XX века», изданная в 1964 году, содержит несколько теоретических и критических замечаний, процитировать которые уместно и сейчас. Например: «Изобразительные средства художников-жанристов… отвечают… общему направлению развития бытовой темы. В их произведениях почти нет действия, композиционные построения статичны, сюжет чрезвычайно несложен. Они более служат целям

демонстрации народных типов и того окружения, в котором протекает жизнь крестьянина, нежели изображению событий. Очень популярна в это время своеобразная художественная форма, соединяющая в себе особенности портретного и бытового жанра» [Русская жанровая живопись, 1964, с. 11].

Если отчетливая типология и рубрикация бытового жанра в изобразительном искусстве на практике недостижима, как неисчислимы бытовые ситуации, к которым может обратиться художник, то портретный жанр, как отмечалось выше, неотступно требовал более жесткой классификации. Чем ближе изучаемый изобразительный материал к современности, тем сложнее выделить портретно-жанровые работы как некий «субжанр». К примеру, говоря о голландской живописи, еще можно ограничиться парой «портрет-жанр и портрет-тип»: «В сложившейся системе портретов особое место принадлежало двум его ответвлениям: портрету-жанру и портрету-типу. Первый возникает как персонифицированная в образе одного, иногда двух персонажей жанровая картина. Ее герой всегда занят определенным, живо передаваемым действием и как бы случайно увиден художником» [Верижникова, 2004, с. 57]. Применительно к XVIII веку это было бы уже слишком просто, а что касается века XIX, то и не совсем верно. Остановимся на XIX столетии немного подробнее.

Портрет-тип и жанровый портрет в искусстве романтизма и реализма

Изменения в сюжетной части художественного замысла непременно влекут за собой изменения в области формы, стиля, иконографии. По нашим наблюдениям, реализм в искусстве как высшая точка стремлений к правде и объективности для русского сознания был и остается не столько стилевой дефиницией, сколько философским термином. Реализм — это нравственно понятая часть земной реальности, а не только метод создания неких относительно правдоподобных сюжетов и образов. Русское искусство XIX века поражает жанрово-типологическим разнообразием, широким охватом предметов и событий то реального, то идеализированного, то выдуманного мира. Лучшие живописные работы этого столетия, на которое пришлась жизнь нескольких художественных стилей и на-

правлений (поздний классицизм, романтизм, реализм, академизм, отклики на зарубежный импрессионизм и символизм), были основаны на единстве типического и индивидуального, рационализма и чувствительности, национального и общечеловеческого, на размышлениях о судьбе цивилизации, о ее создателях и противниках. На хронологическом отрезке между 1800 и 1914 годом наблюдается то плавное, то ступенчатое, но всегда существенное увеличение числа художников и количества созданных ими произведений (притом достаточно полно сохранившихся).

Аналогичные процессы определили состояние всех ветвей культуры этого времени, что заставляет говорить об информационном буме, имевшим место в России и Западной Европе и носившем глобальный характер. Ввиду всего сказанного, историк искусства вынужден учитывать соотношение портретно-жанровых картин и того массива произведений, объем которого можно приблизительно вычислить. Относительные числовые данные обычно бывают показательнее абсолютных. Например, в живописи второй половины XIX века количество портретно-жанровых работ превосходило их же количество, возникшее в первой половине столетия, но с оглядкой на интенсивность художественной жизни в 1800–1850-х годах надо заключить, что удельный вес портретно-жанровых картин в живописи первой половины века чрезвычайно велик. Действительно, портретно-жанровые композиции нередки и во второй половине века; верно также, что произведения этого условно выделяемого здесь смешанного жанра таковыми не задумывались, а рассматривались либо в согласии с устойчивой академической иерархией, либо как некая «поэтическая вольность». Романтик увидел бы в ней еще один довод в пользу свободы творчества, реалист — показал бы, как отличаются академические художественные стандарты от самой жизни. Думается, портретно-жанровая картина была не только ярким, жизнеспособным явлением, но и своеобразным индикатором увядания классического изобразительного искусства, в целом обязанного традиционным академиям.

Портретно-жанровая картина — пример того, как человеческая культура, будучи единым целым, способна воплотить свои исторически сложившиеся потребности эстетическими средствами. Исследование массива произведений живописи, занимающих место на границе бытового и портретного жанра, ярко высвечивает затронутую проблему. Взятые в контексте эпохи, эти произведения предоставляют ключ, инструмент, обладая которым можно расширить знания об историческом бытовании популярных картин, о предпочтениях публики, о жесткости или, наоборот, гибкости жанровой и стилевой системы, выработанной академиями художеств в Новое время. В трудных и вместе с тем наиболее интересных случаях проблема жанровой характеристики произведений просто игнорируется. В историографии замечен и другой путь (на наш взгляд, малопродуктивный) — усложнить представление о многообразии жанров, отрываясь от исторической фактографии и заменяя реально существовавшую жанровую номенклатуру. Не менее сложно рассуждать о соотношениях жанра и стиля и прослеживать, как стилевая эволюция вызывала перестройку жанровой структуры искусства, а изменения в системе жанров участвовали в непроизвольной смене стилей, художественных течений и направлений.

В русском и мировом искусстве пограничные жанровые явления послужили обогащению выразительных средств живописи, графики, скульптуры и способствовали, хотя и не без усилий, установлению желаемых взаимоотношений художественного и реального. Работы, сочетавшие в себе черты портрета и бытового жанра, в XVII и XIX веках помогали реализму (как бы ни была разнородна сущность обоих «реализмов») найти свое место среди других художественных тенденций. Изучение границ жанров и преодоления этих границ остается весьма важным занятием применительно к истории реализма — как концепта и как непосредственной практики. Вместе с тем, возникает и противоположный аспект: можно видеть и сделать достоянием искусствоведческих штудий те исторические факты, когда смешение портрета и бытовой картины приводило к созданию произведений с большим компонентом академизма, оторванных от жизни (что совсем не обязательно вредит художественным качествам) или, напротив, произведений, претендующих на документальность и верность реальным, особенно простонародным, типажам.

История портретно-жанровой живописи и графики увлекательна и сама по себе, но в изучении русского и зарубежного искусства реализма XIX века данная проблематика занимает ключевое место. Реализм, с его утопическим стремлением к отражению жизни «как

она есть», разумеется, заинтересовался обстановочным портретом и портретом-типом, стараясь непременно достичь в таких произведениях единства индивидуального и типического начала. Как их совместить на одном полотне, как дать возможность портретному и бытовому жанру проявиться в симбиозе — это вопросы наполовину художественно-исторические, наполовину философские, равно излюбленные в XIX веке, который в немецкой классической философии позаимствовал основы диалектики, соединяющей, казалось бы, несоединимые мысли и понятия. Влечение к абсолютной научной истине у позитивистов не менее германского диалектического мышления было продуктивно для искусства в том смысле, что жизнь в нем демонстрировалась в своих противоречиях и контрастах, причем с точностью, требуемой научно-аналитическими методами позитивизма.

В середине — второй половине XIX века главной тенденцией европейского искусства явилось разрушение ренессансного в своей основе академического базиса, подводившегося под художественную практику приблизительно с конца XV столетия. Трудно назвать определенную дату, когда ренессансно-академическое искусство, просуществовав около 400 лет, исчезло и на смену ему пришли ряд направлений нонклассики XX–XXI веков. Составляющие этого процесса включили в его сферу не только творческие эксперименты (таков удобный эвфемизм по поводу того, что́ зритель не хочет понять) и скандальные эпизоды, но и огромный пласт новых созидательных возможностей, и солидное количество истинно художественных произведений.

Близящийся финал жизни «старого» искусства, если окинуть взором панораму различных стилей и творческих направлений XIX века, выразился в их быстрой смене и отрицании какой-либо одной эстетической концепции иными взглядами на смысл «изящных искусств». Скорость этого процесса только лишь возрастала к началу XX века, когда уже началась умопомрачительная гонка антиклассических «измов». Субъективное ускорение исторического времени сказалось еще в XVIII столетии, на которое хронологически приходится классицизм и барокко (частично), а также рококо. В свою очередь, XIX век увеличил скорость художественно-исторических процессов и силу притяжений-отталкиваний соседних по времени творческих кредо. Перечислять эти стили и направления нет нужды, потому что тогда придется перечислить их все.

Конец ренессансно-академической канонической системы можно констатировать еще и в таком явлении, как разрушение границ между жанрами изобразительного искусства и повышение удельного веса смешанных жанров. Происходящее в художественной сфере брожение умов затронуло все стилистические группы (т.е. стили, течения и направления в искусстве). Есть смысл в том, чтобы отдельно проанализировать деформации (как мы сейчас понимаем, они бывают полезными и высокохудожественными), которые претерпела теория и практика классицизма, романтизма, реализма, раскрыть секреты новаторства импрессионистов, постимпрессионистов и символистов, и, что сейчас важнее всего, можно показать конкретные визуальные формы произведений, не только отмечая оригинальность подобных работ, но и утверждая их роль в складывании некого исторического континуума, которому в большей мере присуща идея непрерывности развития, нежели обыгрывание разрыва между поколениями художников.

Поиски непрерывности усложняются тем обстоятельством, что подходящий материал безмерно велик, а значит, в предусмотренных рамках статьи есть возможность остановиться только на вершинах портретно-жанровой живописи — и тогда в свои права вступает уже не идея континуума, а наблюдение за отдельными значительными явлениями в художественной среде. Портретно-жанровая живопись (также рисунок, гравюра, скульптура) XIX века представляет собой не слишком упорядоченный конгломерат произведений, классифицировать которые в жанровом отношении трудно, а иной раз и бессмысленно. Любой жанр, его специфика и отношение к другим жанрам зависят от стиля эпохи. Романтизм, приблизительно совпадающий с первой половиной XIX века, заставил посторониться классицизм и сентиментализм, хотя сочетания двух-трех стилистических явлений были возможны и, более того, не снижали художественного качества произведений. Размежевание классицизма и романтизма было особенно заметно во Франции — законодательнице прекрасного на протяжении XIX века. Именно во Франции каждый новый стиль должен был свергнуть предыдущий, расчищая место для настоящих и будущих своих шедевров. Подобным содержанием наполнялись условно выделяемые художественные «революции», творившие конкретный, материализованный образ соответственного «стиля»:

обычно в качестве французских творческих «революций» выделяют романтическую и реалистическую «битву», которые заключались в смене формы и содержания произведений искусства. До других стран доходил глухой шум этих битв.

Отметим две серии произведений французской школы, самая суть коих кроется именно в зрительском определении их жанровой специфики и выработке отношения зрителя к их оригинальности. Речь идет о двух живописных сюитах, между которыми нет какой-либо конкретно-исторической связи. Наоборот, они максимально далеки друг от друга. Одна из двух подразумевающихся серий — это изображенные кистью Т. Жерико поразительно одинокие в своем времени и пространстве жанровые портреты угрюмых обитателей Сальпетриера и Бисетра, парижских клиник для душевнобольных (в Сальпетриере находились женщины, в Бисетре — мужчины).

В уникальной по замыслу серии их анонимных портретов («Портрет клептомана», около 1820, Музей изящных искусств, Гент; «Старик, считающий себя полководцем», 1822, частное собрание; «Старуха, страдающая манией зависти, или Гиена Сальпетриера», 1823, Музей изящных искусств, Лион, и др.) проиллюстрированы разные типы человеческой личности, принявшие в данном случае гипертрофированные формы и приведшие к психическому заболеванию. Все персонажи-пациенты «скорбного дома» не только в силу болезни, но и ментально страдают от того, что они не в состоянии отказаться от своей навязчивой мысли: в медицине XIX века такое душевное расстройство без излишних комментариев называли «мономанией» [Турчин, 1982, с. 156].

«Я знал одной лишь думы власть, / Одну, но пламенную страсть: / Она, как червь, во мне жила, / Изгрызла душу и сожгла», — эти слова вложены М.Ю. Лермонтовым в уста монастырского послушника-мцыри, судьбу которого до некоторой степени повторяет каждый романтический герой. Есть что-то общее между главным действующим лицом поэмы Лермонтова и обитателями Сальпетриера и Бисетра: это люди, которых погубила «пламенная страсть», в чем бы она ни выражалась. Романтическая дума способна возвысить человека, но может и способствовать его падению. Когда он противопоставляет себя миру, то лишается рассудка и восприимчивой души.

Обремененный мономанией обитатель Сальпетриера в принципе мог стать идеальным героем романтического склада: он погружен в свой неповторимо персональный мир, он способен мечтать, дерзать и всеми силами добиваться утраченного или несуществующего. Как художник-романтик, Жерико вторгся в типичную для романтизма дихотомию свободы и несвободы, вписав эту экзистенциальную проблему в тесный мирок больницы, постояльцем одной из которых одно время был он сам. На другой стороне медали — просто болезнь, которая обусловлена человеческой физиологией, а не «каким-то там» романтизмом. Если учесть портретную концепцию Жерико и метод его работы над образами душевнобольных, то сквозь общие места романтической живописи просматривается нечто иное — реализм с его интересом к «изнанке» жизни, с глубоким пониманием связки «человек — среда», «человек — общество», со стремлением понять и осчастливить каждого, но и с отчаянием от того, что лучшие надежды остаются утопией. Внешне неэстетичное в реализме оборачивается прекрасным, если приложить к пониманию образа достаточно душевных усилий зрителя. Действительно, Жерико, художник романтизма, имеет некоторое отношение и к реализму: не только в серии, посвященной парижским душевнобольным, но и в работах, созданных во время поездки в Англию. Они иной раз настолько напоминают мотивы будущего реализма-натурализма, что Жерико надо признать одним из основателей этого направления.

Во французском искусстве XIX века появилась и другая выдающаяся, но противоположная по образно-эмоциональному строю сюита картин, выполненная К. Коро. Составляющие ее полотна не являются серией: художник на протяжении всей жизни писал молодых девушек в медитативном состоянии и отрешенности от внешнего мира. Среди этих персонажей Коро встречаются и безымянные, и названные малоизвестными «романтическими» именами, и представленные зрителю как воплощения аллегорий («Агостина», 1866, Национальная галерея, Вашингтон; «Девушка с жемчужиной», 1868–1870, Лувр, Париж; «Поэзия», Музей Вальраф-Рихарц, Кельн). Самое удивительное в «фигурных» работах Коро — естественность перехода от приемов романтизма к необычайно тонкому и хрупкому варианту реализма, через который уже просматриваются образы символизма и «декаданса». Неопределенность статуса героинь Коро в мироздании — это

источник их красоты, но и вечная их драма. Чтобы стать обычными людьми, они чересчур бесстрастны и созерцательны, а чтобы оставаться воплощениями природы, слишком похожи на людей, «знающих добро и зло».

Жанровую принадлежность «фигурных» картин Коро определить не так просто: его анонимные персонажи больше пришлись бы ко двору немного позже, в период расцвета символизма, прерафаэлитам они тоже не были бы чужды. Мастер творит человека-природу в один и тот же миг. Поэтика женских образов Коро наследует аналогичным героиням Я. Вермеера, а для русского зрителя сразу же служит напоминанием о девушках в «дворянских гнездах» В.Э. Борисова-Мусатова. Случай Коро интересен еще и тем, что многие его пейзажи населены античными олицетворениями природы и героями древности. Несмотря на то что современный любитель искусств, скорее всего, увидит в произведениях данного круга эклектизм сознания художника и его нерешительность в продвижении реалистических норм, «населенные» пейзажи Коро прекрасны как выражение веры в вечную Природу, которая примиряет времена и эпохи.

Жанровая систематика и образное содержание русской живописи XVIII–XIX веков

Зарубежная портретно-жанровая и пейзажно-историческая живопись хранит еще много тайн и интересных совпадений, но хотелось бы обратиться к русскому изобразительному материалу. Бросим взгляд на то, какое наследие оставил «российский» XVIII век веку XIX [Брук, 1990, с. 7–8, 231–232]. Как и на Западе, в начале пути, который должен был привести к сложению портретно-жанровых композиций в России, важную роль сыграла смеховая культура. Среди первых мужских героев русской светской живописи — образы пародийные, нелепые, комичные, смысл которых, тем не менее, привносится «государственной» эстетикой, только еще складывавшейся в те годы (Г. Гзель «Портрет великана Н. Буржуа», 1716, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, далее — ГРМ). Разница в том, что европейцев развлекали шуты, стоявшие внизу социальной лестницы, а при Петре I в состав Всешутейшего, Всепьянейшего и Сумасброднейшего собора входили ближайшие к царю подданные. «Преображенская» серия портретов, разошедшаяся по отечественным центральным музеям, включает в себя образы участников скандалезного Собора. Зачем была написана эта серия, до конца не ясно, но очевидно, что русская портретная живопись в петровское время, как и за рубежом, начиналась с создания грубоватого комедийного типажа [Русский исторический портрет, 2004, с. 15, 171–183].

Изображения простолюдинов поначалу (в России — в первой половине XVIII века) создаются и преподносятся как предмет то ли научного, то ли дилетантского любопытства. Вступала в свои права смесь заинтересованности и сословного снобизма: мужики и бабы страшные, понурые, измученные, а уж какой в избе смрад, это хорошо можно себе представить! В дальнейшем, по мере смягчения нравов, во второй половине XVIII века возникали образы, к которым трудно не почувствовать симпатии. Небольшое число картин бытового жанра, выполненных русскими мастерами в XVIII веке, имеет столь важное значение для дальнейшей истории жанровой живописи, что приходится неизбежно сравнивать более поздние (XIX века) русские картины о крестьянской жизни с творчеством М. Шибанова, а изображения городского пространства — с акварелями И.А. Ерменёва.

Крестьянский портрет-тип, безымянный или с указанием имени, вернется в русское искусство с творчеством А.Г. Венецианова. О.А. Кипренский как будто бы проводил эксперименты с различными анонимными персонажами: какой красотой они красивы, как их можно поименовать в заглавии картины или графического листа. Немного патриархальные, благодушные герои и героини В.А. Тропинина претендуют на то, что, минуя романтическую стадию, перешли от сентиментализма к реализму. В некоторых случаях, утеряв настоящее имя, персонажи прекрасно обходятся без него. В русских «жанровых портретах» первой половины XIX века всегда ощущается несуетность человека, его любовь к жизни и людям. К «нежанровым» работам главных русских мастеров это тоже относится: нежная, человечная аура без специальной демонстрации сословного положения модели, сдержанная радость и неглубокая печаль делают галереи портретно-жанровых картин В.Л. Боровиковского, О.А. Кипренского, В.А. Тропинина, А.Г. Венецианова идеальным, но не идеализированным изображением современника. Судя по перечню имен отечественных мастеров, сумевших найти себя в подобном «субжанре», занима-

лись им самые крупные художники первой половины XIX века. Они внесли в русское искусство плеяду гармоничных образов, овеянных романтической фантазией, но никогда не отрывающихся от земли.

По отношению к этому искусству, которое задумывалось как легкое, гедонистическое и ни к чему не обязывающее, исследовательские вопросы выглядят как-то особенно неуместно, однако обойти их молчанием не удастся. Неясно, проходила ли строгая демаркационная линия между заказными портретами известной модели и такими работами, как «Кружевница» (1823) и «Золотошвейка» (1826) Тропинина, «Крестьянка с васильками» (1820-е) и «Захарка» (1825, все — Государственная Третьяковская галерея, Москва, далее — ГТГ) Венецианова. Иначе говоря, назвал ли бы соответствующий художник или его современники эти изображения портретами и почему? Есть ли у нас право назвать «Пряху» (1839, ГТГ) Венецианова или «Молодого садовника» (1817, ГРМ) Кипренского портретом? Если же они к портретной живописи не относятся, то к какой жанровой рубрике они тяготеют? Существует ли для них отдельное жанровое определение, как, например, однофигурный бытовой жанр? Чем качественнее и глубже портретно-жанровые работы, тем сложнее вписать их в адекватную жанровую систематику.

Затронув творчество Кипренского, ограничимся цитатой с исследовательским описанием его картины «Молодой садовник»: «К тому же типу жанровой картины, что и тропининская „Кружевница“, относятся, по существу, и некоторые работы Кипренского. Речь идет, в частности, об известном „Молодом садовнике“… восхищавшем современников. Это тоже идеализированное изображение человека из народа. Оно имеет иные корни в истории изобразительного искусства, но вырастает на той же историко-культурной почве… Фигурка… приникшая в каком-то томном порыве к покрытой травой земле, должна, вероятно, воплощать идею слияния с природой чувствительной и непосредственной детской души. Во всем здесь чувствуются отголоски сентиментально-романтических настроений конца XVIII — начала XIX века» [Нестерова, 2003, с. 17]. Этот пассаж можно отнести практически к любому портретно-жанровому произведению указанного времени, изменив только описываемые детали.

Русская живопись первой половины XIX века с анонимным персонажем предоставляет широкие возможности для размышлений

и споров о жанровой системе. Сами мастера, кажется, тоже не всегда понимали, что получится в результате их творческих стараний. Привлекательно, но не слишком гармонично смотрится картина Кипренского «Читатели газет в Неаполе» (1831, ГТГ). Кто изображен на этом жанризованном портрете? Сам автор картины писал, что на ней «русские путешественники читают статью о Польше» [Турчин, 1975, с. 41], но, возможно, его высказывание связано с цензурными ограничениями. Е.Н. Петрова в согласии с более ранними исследователями полагает, что изображены собственно поляки, — идея, восходящая к запискам скульптора Н.А. Рамазанова [Петрова, 2000, с. 19–20]. Будучи не освоенным на русской почве групповым портретом, работа Кипренского содержит анонимные портретные образы, но назвать ее жанровой из-за того, что в ней есть действие, иллюзия движения и такие мотивы, как газета и эффектная трость, абсолютно неправомерно. Дефиниция «портрет-картина», на наш взгляд, подходит к этой работе Кипренского идеально. В «Читателях газет…» есть напряженная психологическая атмосфера, в которую погружены герои, буквально наэлектризованные чисто романтическим беспокойством. Гипотеза о том, что читатели спешат узнать из газеты новости о Польском восстании (1830–1831), весома, тем более что на газетном листе написано «Польша», но даже если не было бы этой детали, все равно картина воспринималась бы не как праздная беседа четырех человек, а собрание четырех умов, рассуждающих о политике: может быть, и не всегда здраво, но неравнодушно. Центральное для романтической поэтики понятие дружбы, которое исчезнет вместе с закатом романтизма, пока еще позволяет персонажам Кипренского объединиться сердцем и разумом.

Художественный эксперимент с «Читателями газет…» остался в творчестве мастера без продолжения, но обстановочные портреты он писал всю жизнь, без устали разрабатывая пейзажные фоны и натюрмортные включения для решения каждого портрета. В первой половине XIX века большее значение и широкое распространение получило изображение простолюдинов из сельской и городской среды. Первые были запечатлены Венециановым, вторые — Тропининым. Галерея образов крестьян у Венецианова стоит особняком в силу того, что в ней нарушается идиллия, царившая у Тропинина и Кипренского. Бывает, приходится слышать, что Венецианов

идеализировал крестьян, изображал их так, чтобы за их лицами не просматривалась драма бедности и унижения. Это какое-то давнее недоразумение старой, вероятно еще досоветской, историографии: крестьянам Венецианова хорошо известны тяжелый труд, бесправие, несправедливость, апатия от невозможности что-то предпринять. Просто герои Венецианова хорошо утаивают свои чувства, чему их научили годы непростой жизни, но художник открывает внутренний мир крестьянина помимо его воли, причем каждый раз встречаем не насилие над образом, а плод сердечного отношения к человеку из народа. Такой тихой, незамутненной любви к миру и к своим героям не будет, наверное, ни у одного русского художника XIX века.

В этом плане у Венецианова был только один достойный соперник — Тропинин. В советской историографии о нем как об авторе портретно-жанровых произведений говорилось так: «Именно в его [Тропинина] творчестве сложился этот характерный для эпохи тип картины, близкой одновременно портретному и бытовому жанру. Претерпев изменения в новых исторических условиях, он будет очень часто встречаться и во второй половине столетия… Представленные на тропининских полотнах люди относятся к различным общественным группам, однако в большинстве своем они — из „низших“ и „средних“ общественных слоев: крестьяне, мещане, мастеровые, слуги. Тем самым формируется новый вид картины — изображение типического образа человека из народа» [Русская жанровая живопись, 1964, с. 11].

Портретно-жанровые картины Тропинина отличаются мажорным, дружелюбным характером и, вопреки процитированному мнению, не вполне определимой сословной принадлежностью модели. Творчество художника находит себе место на пересечении нескольких стилей и направлений в искусстве первой половины XIX века: традиция сентиментализма у Тропинина мягко перетекает в русское национальное подобие бидермайера. Романтизм в его творчестве отличается уже вполне бидермайеровским миролюбием и благодушием, бесконечно далеким от того романтизма, какой мы знаем по литературным и художественным примерам первой половины XIX века. Немного несмелая кисть портретно-жанровых работ как нельзя лучше соответствует русской версии романтизма и реализма с их «плавающими» границами. Более того, в творчестве мастера продолжали ощущаться признаки сентиментализма.

Как и многие русские художники того времени, Тропинин был преимущественно портретистом: его изображения анонимной модели не отличаются резко от заказных работ с известными по имени персонами. Тем важнее понять неразделимую природу тропининских образов и верность художника своему творческому «я». Такие картины мастера, как «Гитарист» (1823), «Кружевница» (1823), «Золотошвейка» (1826), как варианты его «Пряхи» (не датировано, все — ГТГ), с непостижимым изяществом отражают его нежелание углубляться в социологические дебри. Вернее сказать, их для Тропинина не существует, как не существует для его творчества расхожей мысли о простоте социального устройства, согласно коей на свете есть барин и есть мужик, есть барыня и есть крестьянка. Причины такой настроенности художника — и его жизнь в кругу среднего городского населения, и его двойственное общественное положение как бывшего крепостного, и, наверное, прежде всего, его нравственный склад, позволивший ему ни разу не отступить от принципа, что любой герой картины должен быть обаятелен.

Как мы видели, более противоречивым выглядит художественный мир Венецианова. Эмоциональный диапазон его произведений заметно шире, чем в работах Тропинина, разнообразнее композиционные решения, яснее эволюция типажа и особенности творческой позиции мастера в отношении к крестьянской теме. «Венециановцы», однако, не заинтересовались портретно-жанровой живописью. Ближе к середине XIX столетия в истории русской живописи намечается кризис подобных тенденций. Утвердительный пафос Кипренского, Тропинина, Венецианова в следующих поколениях превращается в поверхностный, хотя и мастеровитый академизм, ранним проблеском которого становятся картины наподобие «Девушки с тамбурином» (1836, местонахождение неизвестно) А.В. Тыранова. Портретно-жанровая живопись других мастеров по-прежнему откликается на интерес общества к своей собственной структуре, в особенности к нижним ее пластам, что находит выход в реализме второй половины XIX века. «Демократический» типаж в ту пору был настолько востребован, что весьма далекий от демократизма К.Е. Маковский создавал и такие портретно-жанровые картины, как «Алексеич» (1881–1882, ГТГ). С.К. Маковский позднее писал о герое этого холста следующее: «…заморских птиц пестовал ютившийся в каморке рядом старый

слуга отца Алексеич, маленький, щуплый, сморщенный, с серебряной серьгой в ухе» [Нестерова, 2003, с. 24]. Появляются портретно-жанровые работы, посвященные представителям интеллигенции: картина «Неутешное горе» (1884, ГТГ) И.Н. Крамского, изображающая жену художника С.Н. Крамскую; «Курсистка» (1880, ГРМ), «Курсистка» (1881, Калужский областной художественный музей), «Студент» (1881, ГТГ) Н.А. Ярошенко. В конце века снова возникает интерес к единоличному изображению человека «из народа» (С.А. Коровин, Н.А. Касаткин, Б.М. Кустодиев).

В правление Александра II, в связи со всеобщим ожиданием либеральных перемен и пристальным взглядом на жизнь «безмолвствующего большинства», широкое распространение получил анонимный портрет-тип крестьянской или демократической городской модели. Во второй половине XIX века анонимные крестьянские портреты и неотделимые от них портреты крестьян, названных по прозвищу или роду деятельности, плотно заполнили пространство художественного [Самохин, 2015]. Портретно-жанровым картинам повезло и в начале XX века, но уже не в связи с изучением народного быта и нравов, а главным образом, с потребностями психологизации или символизации персонажа.

Заключение

Чем интересно и почему необходимо изучение смешанных жанров, связывающих воедино образы человека и природы, человека и его социальной среды, что является в искусстве жизненной, реальной основой для возникновения пограничных жанровых образований? Какие эстетические (или иногда как раз внеэстетические) потребности зрительской аудитории они удовлетворяют? Прежде всего, исследование смешанных и пограничных разновидностей в системе новоевропейских академических жанров способно дополнить круг произведений того или иного из этих жанров, обогатить его историю за счет бытовых образов и указать на его скрытые возможности. Так, допустим, композиция картины «Неизвестная» (1883, ГТГ) И.Н. Крамского позволяет говорить сразу о нескольких жанровых составляющих: мы видим и бытовой жанр, и портретный образ, и зимний городской пейзаж, каковой встречается в русской живописи второй половины

XIX века исключительно редко, и потому даже его фрагменты весьма интересны в любом контексте. Одним словом, без учета смешанных жанров XIX — начала XX века история каждого из классических жанров была бы неполна.

Есть и другие примеры того, какие исследовательские вопросы решает изучение жанровых симбиозов. Самый простой вариант такого симбиоза (та же «Неизвестная» Крамского) распространен не столь часто: его особенность заключается в том, что жанровые компоненты художественного целого соседствуют, но не смешиваются; однако же встречается и другой, более сложный вариант, суть которого в неразделимом слиянии различных жанровых компонентов картины. Такую возможность, более или менее очевидную, содержат в себе все жанры, но особенно ярко это проявляется в отношении «портретно-бытовых» композиций. «Амальгамы» иного рода — портретно-пейзажные, пейзажно-исторические, портретно-натюрмортные и прочие — не менее интересны как предмет для историка искусства, но их изучение выходит за рамки заявленной темы.

Если обратиться к истокам привычной академической системы жанров, которая еще не была «сдана в архив» в русском искусстве XIX века, то существование многообразных жанровых и «субжанровых» вариантов и их метаморфоз — это показатель перехода искусства на новый способ конструирования замысла и воплощения сюжета. Сложившееся положение дел не требует от мастеров «художественного цеха» сознательной корректировки: усиление или ослабление тех или иных тенденций неуправляемо, хотя все художественные институции с маниакальным упорством стремятся определить свою политику в условиях плюрализма сюжетов, а также безбрежного стилевого многообразия.

Рубрикация жанров русского искусства, впрочем, как и зарубежного, была небанальной задачей для любителей художеств во все эпохи, потому что феномен жанров и особенности их бытования, во-первых, свидетельствуют об устройстве окружающей реальности в сознании людей той или иной цивилизации, а во-вторых, регулируют эстетические воззрения всего общества или его отдельных групп. Тут-то и начинаются для исследователя трудности теоретического плана. В хитросплетениях новоевропейской академической системы жанров на любом хронологическом отрезке существуют в вечном

противоборстве две тенденции, направленные на создание картины: аналитическая и синтетическая. Первая из них порождает «субжанры» и склоняет художника к узкой специализации соответственно педантичной системе этих «субжанров» (пример — нидерландская живопись XVII века, особенно бытовая). Не менее важна оппозиция «индивидуальность — типичность», от интерпретирования которой зависит едва ли не все в историческом бытии портретного жанра. В развитом социуме, кроме того, возникает, пожалуй, самая сложная для научного и художественного осмысления противоположность: «персональное или социальное». Еще одна дихотомия может показаться даже острее предыдущей: «правда или маска».

В XIX веке эти пары противоположностей как никогда явственно актуализировались, причем не только в сфере портрета, но и в других жанрах и видах искусства (рисунок, акварель, гравюра, скульптура). И в творчестве, и в повседневности XIX столетие по-новому открыло человека разного социального и этнического происхождения. Крестьяне, мещане, купцы, священники, небогатые дворяне постоянно становились персонажами реалистической картины, иногда встречались и образы верхушки общества. Попытки разобраться в причинах общественного неравенства, стремление понять, как на индивидуума действует природная и социальная среда, и выстроить классификацию персонажей на строго научной (во что свято верилось), позитивистской основе — все это было в центре внимания интеллектуалов XIX века, особенно его второй половины. Типичная картина эпохи реализма так или иначе являлась иллюстрацией к тем или иным размышлениям об истинной природе человека, образ которого должен был формироваться из бесчисленного множества природных, социальных, культурных, исторических и прочих факторов. Их необозримое количество обусловливало бесконечную же вариативность характера, внешности и внутреннего мира персонажа, под кистью мастеров изобразительного искусства превратившегося в художественную драгоценность, будь то на портрете какой-либо известной модели или в смешанном портретно-жанровом произведении живописи.

Список литературы:

1 *Брук Я.В.* У истоков русского жанра. XVIII век. М.: Искусство, 1990. 264 с.
2 *Верижникова Т.Ф.* Малые голландцы: Портрет. Пейзаж. Жанровая живопись. Натюрморт: [Альбом]. СПб.: Аврора, 2004. 255 с.
3 *Ельшевская Г.В.* Портрет: [Альбом]. М.: АСТ-Пресс; Галарт, 2002. 207 с.
4 *Ельшевская Г.В.* Жанровая живопись: [Альбом]. М.: АСТ-Пресс; Галарт, 2003. 310 с.
5 *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусства. Введение в историю художественного мышления. Л.: ОГИЗ Ленизогиз, 1933. 568 с.
6 *Карев А.А.* На границах русского портрета XVIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сборник научных статей / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. Вып. 10. СПб.: НП-Принт, 2020. С. 220–229. http://doi.org/10.18688/aa200-2-20.
7 *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм: Живопись. Скульптура. Графика. М.: Искусство, 1964. 703 с.
8 *Нестерова Е.В.* Константин Маковский: [Альбом]. СПб.: Золотой век; Художник России, 2003. 288 с.
9 *Петрова Е.Н.* Орест Кипренский: [Альбом]. М.: Арт-Родник, 2000. 72 с. (Золотая галерея русской живописи).
10 Русская жанровая живопись XIX — начала XX века: Очерки / Под общ. ред. Т.Н. Гориной. М.: Искусство, 1964. 382 с.
11 Русский исторический портрет. Эпоха парсуны: Каталог выставки / Государственный Исторический музей; авт. ст. О.Г. Гордеева и др. М.: Художник и книга, 2004. 279 с.
12 *Самохин А.В.* Простонародный портрет-тип в русской живописи второй половины XIX века (В.Г. Перов, И.Н. Крамской, Н.Н. Ге, И.Е. Репин, Н.А. Ярошенко) // Русское искусство Нового времени: Исследования и материалы: Сборник статей / Ред.-сост. И.В. Рязанцев. Вып. 16: По итогам научной конференции «Русское искусство Нового времени: открытия и интерпретации». М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 124–145.
13 *Сененко М.С.* Франс Хальс: Монографический очерк. М.: Искусство, 1965. 243 с.
14 *Турчин В.С.* Орест Кипренский. М.: Изобразительное искусство, 1975. 166 с.
15 *Турчин В.С.* Теодор Жерико. М.: Изобразительное искусство, 1982. 207 с.
16 *Яковлева Н.А.* Система жанров русской реалистической живописи в первой половине XIX века. Л.: [б. изд.], 1987. 299 с.
17 *Яковлева Н.А.* Реализм в русской живописи: История жанровой системы. М.: Белый город, 2007. 584 с.
18 *Slive S.* Frans Hals. Vol. 1. London: Phaidon, 1970. 240 p.

References:

1 Bruk Ya.V. *U istokov russkogo zhanra. XVIII vek* [At the Origin of Russian Genre Painting. The 18th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 264 p. (In Russian)

2 Verizhnikova T.F. *Malye gollandtsy: Portret. Peyzazh. Zhanrovaya zhivopis'. Natyurmort: Al'bom* [The Little Dutch: Portrait. Landscape. Genre Painting. Still Life: Album]. St. Petersburg, Avrora Publ., 2004. 255 p. (In Russian)

3 El'shevskaya G.V. *Portret: Al'bom* [Portrait Painting: Album]. Moscow, AST-Press Publ., Galart Publ., 2002. 207 p. (In Russian)

4 El'shevskaya G.V. *Zhanrovaya zhivopis': Al'bom* [Genre Painting: Album]. Moscow, AST-Press Publ., Galart Publ., 2003. 310 p. (In Russian)

5 Ioffe I.I. *Sinteticheskaya istoriya iskusstva. Vvedenie v istoriyu khudozhestvennogo myshleniya* [Synthetic History of Art. An Introduction to the History of Artistic Attitudes]. Leningrad, OGIZ Lenizogiz Publ., 1933. 568 p. (In Russian)

6 Karev A.A. Na granitsakh russkogo portreta XVIII veka [On the Borders of the Russian Portrait of the 18th Century]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii russkogo iskusstva: Sbornik nauchnykh statei* [Actual Issues of Russian Art Theory and History: Collection of Scientific Articles], eds. A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova. Issue 10. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2020, pp. 220–229. http://doi.org/10.18688/aa200–2–20. (In Russian)

7 Kovalenskaya N.N. *Russkii klassitsizm: Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika* [Russian Classicism: Painting. Sculpture. Graphics.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 703 p. (In Russian)

8 Nesterova E.V. *Konstantin Makovskii: Al'bom* [Konstantin Makovsky: Album]. St. Petersburg, Zolotoi vek Publ., Khudozhnik Rossii Publ., 2003. 288 p. (In Russian)

9 Petrova E.N. *Orest Kiprenskii: Al'bom* [Orest Kiprensky: Album]. Moscow, Art-rodnik Publ., 2000. 72 p. (Zolotaya galereya russkoi zhivopisi [Golden Gallery of Russian Painting]). (In Russian).

10 *Russkaya zhanrovaya zhivopis' XIX — nachala XX veka: Ocherki* [Russian Genre Painting of the 19th — Early 20th Century: Essays], ed. T.N. Gorina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 382 p. (In Russian)

11 *Russkii istoricheskii portret. Ehpokha parsuny. Katalog vystavki* [Russian Historical Portrait. The Age of Parsuna. Exhibition Catalog], State Historical Museum, articles' authors O.G. Gordeeva et al. Moscow, Khudozhnik i kniga Publ., 2004. 279 p. (In Russian)

12 Samokhin A.V. *Prostonarodnyi portret-tip v russkoi zhivopisi vtoroi poloviny XIX veka (V.G. Perov, I.N. Kramskoi, N.N. Ge, I.E. Repin, N.A. Yaroshenko)* [The Type of 'Demotic' Portrait Painting in Russia of the Second Half of the 19th Century. V.G. Perov, I.N. Kramskoi, N.N. Ge, I.E. Repin, N.A. Yaroshenko]. *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni: Issledovaniya i materialy: Sbornik statei* [Russian Modern Art: Research and Materials: Collection of Articles], ed.-comp. I.V. Ryazantsev. Issue 16: Po itogam nauchnoi konferentsii "Russkoe iskusstvo Novogo vremeni: otkrytiya i interpretatsii" [On the Results of the Scientific Conference "Russian Modern Art: Discoveries and Interpretations"]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2015, pp. 124–145. (In Russian)

13 Senenko M.S. *Frans Hal's: Monograficheskii ocherk* [Frans Hals: Monographic Essay]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 243 p. (In Russian)

14 Turchin V.S. *Orest Kiprenskii* [Orest Kiprensky]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1975. 166 p. (In Russian)

15 Turchin V.S. *Teodor Zheriko* [Théodore Géricault]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. 207 p. (In Russian)

16 Yakovleva N.A. *Sistema zhanrov russkoi realisticheskoi zhivopisi v pervoi polovine XIX veka* [The System of Genres in Russian Realist Painting of the First Half of the 19th Century]. Leningrad, 1987. 299 p. (In Russian)

17 Yakovleva N.A. *Realizm v russkoi zhivopisi: Istoriya zhanrovoi sistemy* [Realism in Russian Painting: The History of System of Genres]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2007. 584 p. (In Russian)

18 Slive S. *Frans Hals*. Vol. 1. London, Phaidon, 1970. 240 p.

УДК 7.046
ББК 85.124; 86.3

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

Пелевина Наталия Евгеньевна
Аспирант, Тувинский государственный университет, 667000, Россия, Кызыл, ул. Ленина, 36
ORCID ID: 0009-0008-2966-5715
natalie.pelevina@yandex.ru

Ключевые слова: сравнительный анализ, семиотика, каллиграфический орнамент, древнерусское искусство, симметрия, ритм, Фаворский свет

Кухта Мария Сергеевна, Пелевина Наталия Евгеньевна

Метафора света в сакральных образах орнаментов Востока и древнерусского искусства

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-412-427

Для цит.: Кухта М.С., Пелевина Н.Е. Метафора света в сакральных образах орнаментов Востока и древнерусского искусства // Художественная культура. 2024. № 3. С. 412–427. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-412-427.

For cit.: Kukhta M.S., Pelevina N.E. Metaphor of Light in the Sacred Images in the Ornaments of the East and the Ancient Russian Art. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 412–427. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-412-427. (In Russian)

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

Pelevina Natalia E.
PhD Student, Tuva State University, 36 Lenina Str., Kyzyl, 667000, Russia
ORCID ID: 0009-0008-2966-5715
natalie.pelevina@yandex.ru

Keywords: comparative analysis, semiotics, calligraphic ornament, ancient Russian art, symmetry, rhythm, Tabor Light

Kukhta Maria S., Pelevina Natalia E.

Metaphor of Light in the Sacred Images in the Ornaments of the East and the Ancient Russian Art

Аннотация. В статье представлен сравнительный анализ эмпирически различных по технологиям исполнения, материалам, стилю, языку двух феноменов сакрально-культового искусства: орнаментов арабского Востока и древнерусской фрески. Несмотря на различия внешних свойств этих объектов культуры, они выражают на своем языке единый сакральный образ, заключенный в композициях сводов куполов их храмов, что позволяет завершить сравнительный анализ «различного» синтезом «единого», сокрытого в символах этих культур. Дополняет методы исследования визуальная семиотика, раскрывающая уровни прочтения (интерпретации) визуальных текстов.

Abstract. The article presents a comparative analysis of the two phenomena of sacred and cult art that are empirically different in the method of execution, materials, style, and language: the ornaments of the Arab East and ancient Russian frescoes. Despite the differences in the external properties of these cultural objects, they express in their own language a single sacred image contained in the compositions in the domes of their temples, which allows us to complete the comparative analysis of the 'different' with the synthesis of the 'similar' hidden in the symbols of these cultures. The visual semiotics complements the research methods, revealing the levels of reading (interpretation) of the visual texts.

Введение

Сложный и многозначный мир культуры предполагает многовариантность его осмысления и понимания. Особенно это важно в сакрально-культовых искусствах, представленных в статье анализом сводов мечети Вакиль в Ширазе (XVIII век) и храма Спаса Преображения в Новгороде (XIV век). Каллиграфический орнамент в мечети и образ Христа Пантократора, исполненный Феофаном Греком, транслируют сакральные идеи разными способами, через красоту рукотворных шедевров искусства, заключенных в сферических внутренних пространствах их куполов. В обоих объектах культурного наследия присутствует текст, который на арабском и древнерусском языке дополняет и раскрывает глубину образов. Цель исследования — через описание уникальных особенностей каждого из этих шедевров раскрыть универсальное Единое.

Обоснование цели и методов исследования

В исследовании применен сравнительный метод, основная задача которого — выявить общность не связанных по происхождению культурных объектов. Это предполагает, с одной стороны, анализ различий, а с другой стороны — синтез, связанный с раскрытием сакрально-глубинных оснований художественного мира. Единые основания искусств обосновал Г. Гегель в «Лекциях по эстетике», доказывая, что внешний материал в его физических различиях или внешних способах существования художественных произведений не может стать базой классификации видов искусств. Основа деления искусств «имеет свое происхождение в высшем принципе и должна находиться в зависимости от него» [Гегель, 1999, с. 15]. Так, различные художественные формы являются частью бесконечной идеи и одновременно всеобщими формами, в которых «каждое отдельное искусство представляет в своем особенном способе внешнего формирования целостность форм искусства» [Гегель, 1999, с. 15]. Каллиграфический орнамент арабского Востока и древнерусская фреска эмпирически различны по технологиям, материалам, стилю и языку, но едины по своей сути, основанной не на внешних свойствах, а на едином генетическом коде художественной реальности [История, 2011, с. 317].

Ил. 1. Каллиграфический орнамент в куполе мечети Вакиль, Шираз. XVIII век. Фото
Fig. 1. Calligraphic ornament in the dome of the Vakil Mosque, Shiraz. 18th century. Photo

Ил. 2. Феофан Грек. Фреска «Христос Пантократор» в куполе храма Спаса Преображения на Ильине улице, Новгород. XIV век
Fig. 2. Theophanes the Greek. The fresco “Christ Pantocrator” in the dome of the Church of the Transfiguration of the Savior on Ilyina Street, Novgorod. 14th century

В статье представлен сравнительный анализ, основанный на сопоставлении:
— объектов культуры разных ареалов (арабский Восток и Древняя Русь);
— стадиально разнородных культур (традиции мусульманского Востока и русского православия);
— стилей и видов искусства (каллиграфический орнамент и фреска).

Перевод значений визуальных символов искусства в языковые представления (эквиваленты) крайне сложен и неоднозначен. Поэтому анализ восточного орнамента дополнен методами семиотики, что стало возможно благодаря работам Л.М. Буткевич [Буткевич, 2021] и Б.А. Рыбакова [Рыбаков, 2013], в которых орнамент исследуется как носитель системы знаков, выполняющий функцию структурирования информации о мире. Семиотика позволяют изучать каллиграфический орнамент без искажения его эстетического и смыслового значения: смысловые значения букв каллиграфического орнамента можно представить конструктивными элементами, отражающими творческий акт, а точнее его ментальную сущность. В то же время образы, дополняющие каллиграфию, могут быть встроены в денотат, являясь универсальным свойством в виде символов, усиливающих ментальное понимание структуры каллиграфического орнамента. Объединение образа (иконического знака) и текста создает уникальную структуру и условия ее понимания.

В парижской школе семиотики, основанной А.Ж. Греймасом, постулируется существование универсальных знаковых структур, которые лежат в основе значения и создают его. Таким образом, становится возможным представить эти структуры в виде моделей и применить к любому означающему объекту с целью прочтения и интерпретации заключенных в нем смыслов. Важные для наших исследований выводы парижской школы семиотики состоят в том, что носителем значения является не только текст, но и другие явления человеческой культуры. Это позволяет исследовать как текст, так и образ — в едином смысловом пространстве, учитывая при этом специфику их восприятия. Для текста характерна линейная, временная протяженность восприятия, образ же «схватывается» сознанием воспринимающего сразу, как целостная композиционно организованная форма. Знак и предмет, согласно исследованиям А.Ж. Греймаса, находятся в неразрывной связи, при этом знак не только обозначает,

но и непрерывно создает предмет, что позволяет интерпретировать его смысловое содержание [Greimas, 1966].

Идеи представителей тартусско-московской и парижской семиотических школ позволяют исследовать визуальные образы, несущие в себе символическое послание. Методы визуальной семиотики на семантическом уровне рассматривают отношение описания к описываемой действительности; на синтаксическом уровне изучают внутренние структурные закономерности построения описания; на прагматическом уровне описывают отношение описания к человеку, для которого оно предназначается.

Сакральный образ в каллиграфическом орнаменте

Орнамент является неотъемлемой частью культуры, своеобразной визитной карточкой этноса, раскрывающей через уникальное единое знание о мире, порядке, гармонии. Как отмечалось выше, каллиграфический орнамент включен в особую символико-знаковую систему, играющую важную роль в формировании идентичностей. Современная духовная культура является результатом коллективного труда многих поколений, однако существуют такие направления древних знаний, которые в силу исторических, социальных и других причин оказались вдали от магистрального пути мирового развития, например культура каллиграфических орнаментов Востока, известная лишь узкому кругу специалистов. Артефакты этой культуры обращаются к нам орнаментальными письменами, представляющими удивительный по красоте синтез текста и визуального образа, позволяющими «заглянуть в зеркало тысячелетий», чтобы найти там точку опоры для движения вперед.

Каллиграфы стремились сделать письмо прекрасным визуальным искусством, чтобы духовное содержание нашло свое выражение в совершенной форме, обладающей высокой художественно-эстетической значимостью. Особенность арабского шрифта состоит в его потенциальной возможности для развития различных орнаментальных эстетически привлекательных композиций, которые являются одновременно и украшением, и оберегом, и средством трансляции священных текстов. Лука Моццати в своем труде [Моццати, 2012] отмечает, что письменное слово было предметом эстетических интерпретаций и мистических размышлений, и связано не с появлением ислама как таковым, а восходит к более древним, тотемистическим и анималистическим верованиям арабов в доисламскую эпоху, предохранявшим от магической силы антропоморфных и зооморфных скульптур и изображений. Таким образом, можно предположить, что запрет на изображение биоморфных композиций был связан не столько с распространением ислама, сколько с традиционными верованиями арабских племен [Пелевина, Кухта, Хомушку, 2024, с. 62]. А.М. Беленицкий также связывает бурное развитие каллиграфического орнамента с тем, что художники, не имея возможности творить в привычной манере, начали передавать сложные биоморфные образы в орнаментальных композициях [см.: Беленицкий, 1973].

Помимо создания этого уникального символико-знакового пространства, каллиграфический орнамент через совершенство выразительных возможностей создает эмоциональную вовлеченность в свою сферу.

Базовыми свойствами орнамента являются ритмическая организация элементов и их симметрия [Палагута, 2020, с. 50]. «Орнамент — ритмическая композиция, структурированная из симметричных по вертикальным, горизонтальным или наклонным осям элементов, узоров, зон или секций; она состоит из плоскостных графических форм, цветовых полей, разделенных четкими границами» [Кожин, 1991, с. 129]. И.В. Плагута заключает, что «по сути, орнамент — визуализация ритма, его графическое выражение, и этим он отличен от декора, где на первое место выступает его функция» [Палагута, 2020, с. 57]. Систематизация орнамента на основе симметричных построений проанализирована в работах А. Шепард [Shepard, 1948].

Структура каллиграфического орнамента мечети в Ширазе организована по принципам пространственной аксиальной (лучевой) симметрии, доминантой которой является центр (зенит) свода, куда сходятся, тяготеют все части композиции, организованные и распределенные по структурам-ячейкам; их цветовая гамма связана с идеей неба и света, расходящегося лучами от единого центра. Свод делится линиями-лучами на двадцать две части, что является неслучайным, а предполагает понимание и знание мистических предпосылок арабской каллиграфии. Неделимое Единое по мере удаления от центра становится дробным и распределенным. Внешняя (самая удаленная

от центра Творца) часть композиции завершается каллиграфической надписью, в зеркальных инверсиях передающей сакральное имя, напоминая о постоянном, вневременном и внепространственном присутствии Единого. В суфийской традиции познание основано на мистическом переживании состояния Божественного света [Зотова, 1989, с. 241–242], эманации которого исходят из Единого источника, и воспринимать их могут только чистые души. Окружность с каллиграфической надписью символизирует состояние бытия, в котором достигнута абсолютная универсальность точек зрения, — универсальный ум, совершенную личность, что подтверждается каллиграфической надписью, исполненной в стиле куфи, в которой зеркально отражено имя Пророка, познавшего Божественный свет.

Мистика Света в образе Спаса

В древнерусском искусстве синкретизм образа и текста представлен в творчестве Феофана Грека, известного византийского живописца, приглашенного боярином Василием Даниловичем из рода Машковых для росписи уличанского храма Спаса Преображенья на Ильине улице в Новгороде. В зените купола храма изображен Христос Вседержитель (Пантократор) со строгим взглядом больших черных глаз. Медальон с образом Спаса окружает текст из Псалтири: «Господи, из небеси на землю призри, услышати воздыханья окованных и разрешити сыны умершвенных, да проповедает имя Господне в Сионе» (Пс., 101:20–21). Раскрытие образа через текст — редкий случай в древнерусском искусстве и идет от константинопольских храмов, которые не сохранились. Феофан Грек, следуя византийской традиции, размещает надпись по согласованию с заказчиком, пожелавшим запечатлеть молитву за всех погибших жителей Ильинской улицы в сражении с тверским князем, о спасении душ праведников в день Страшного суда. Автор текста псалма просит Бога о милости, ибо его страдания достигли предела, и не сомневается, что молитва будет услышана. Текст псалма органично сочетается с композицией образа Христа.

Статичная крупная фигура Христа выполнена в характерной для Феофана Грека манере. Исследователи отмечают огромную мощь эмоционального воздействия, резкий драматизм, стремительную темпераментную манеру письма [см.: Алпатов, 1984]. Цветовая гамма

лаконична, но цвет насыщенный, а острые линии создают сложные ритмы композиционных построений, усиливая суровую экспрессию решения образа Спаса. В исследованиях Ю.М. Лотмана выявляется прием, который он называет «минус-образность» или «мнимая образность», — отказ от сложного описания сюжета, сильных движений и эмоций, переход к простоте символического языка [Лотман, 1994]. Минус-образность в творчестве Феофана Грека выражается в лапидарности, чистоте линий, строгости построений, четкости графики, лаконизме и даже скупости цвета — все направляет внимание на созерцание глубинной сути строгого образа Спаса и дополняется текстом молитвы, которая составляет единое пространство с образным решением композиции, завершая записанные в круге слова, обращенные к Христу.

Феофан Грек выражает в своем искусстве основную идею исихазма, связанную с мистикой Фаворского, нетварного Света [Филиндаш, 2008, с. 226], природа которого раскрыта Григорием Паламой[1]. Акт творения Палама представил в двух фазах: Создатель не есть творец мира, однако творит его своей энергией, которая исходит от его существа и в то же время представляет нечто от него отличное. Божественная энергия не тождественна творящему логосу, это особого класса световая энергия («Божественный свет», по учению Паламы), которая доступна чувственному восприятию, «однако ее воспримлемость обусловлена наличием высшего порядка рецепторов» [Кухта, 2001, с. 87].

В творчестве Феофана Грека совершено художественное «открытие» неземной светоносности. Феофановский свет подобен «вспышкам молнии, при которых предметы словно рождаются из мрака, из ничего… приобретают почти сверхъестественную осязательность и, как неразрешимая тайна, вновь погружаются во мрак, исчезают в нем» [Алпатов, 1972, с. 199]. Свет у Феофана Грека «… подобно языкам пламени пробивается сквозь призрачную оболочку плоти, почти нивелируя ее, сжигая очистительным огнем. Источник света — внутри каждого персонажа» [Голейзовский, 1969, с. 208]. От

(1) Григорий Палама (ок. 1296–1357) — архиепископ Фессалоникийский, выступил в защиту исихастов с горы Афон на Константинопольском соборе (1341) и выработал мистическую теологию Фаворского света.

образа Пантократора в куполе храма исходит огромная сила, «от его глаз разбегаются световые круги. Излучаемая Христом энергия как бы заполняет и пронизывает все пространство храма, создавая напряженную мистическую атмосферу» [Вздорнов, 1976, с. 168]. Свет не только излучается, но почти физически ощущается светоносная энергия.

Заключение

Культура как форма организации пространства в разумно-духовное целое глубинно связана с метафорой света как рождения, развития, собирания, сохранения, и наоборот — с метафорой тьмы как прекращения, уничтожения, расточения культуры. В этом есть не только метафорическая, но и сущностная правда жизни, здесь язык не придумывает, а выражает глубинные отношения бытия. С макрокосмической точки зрения можно сказать, что свет есть предельное условие существования культуры в известном нам причинно-следственном и пространственно-временном континууме [Меликов, 1999, с. 26–28].

Материя искусства в творческом акте претворяется в мистерию духа самыми разными средствами и приемами. Лучи Божественного света, исходящие из центра орнаментальной аксиальной композиции, в искусстве Востока и антропоморфный образ Христа в сиянии Фаворского света; полифония цвета восточного орнамента и сдержанный суровый цвет фресок Феофана; орнаментальное и фигуративное искусство — лишь на первый взгляд абсолютно дифференцированы, но в своих сущностных основаниях они транслируют единые универсальные категории, весь объем и полную природу которых культурологии и искусствоведению еще предстоит раскрыть.

Список литературы:

1 *Алпатов М.В.* Искусство Феофана Грека и учение исихастов // Византийский временник. 1972. Т. 33. С. 190–202.
2 *Алпатов М.В.* Феофан Грек. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изобразительное искусство, 1984. 207 с.
3 *Беленицкий А.М.* Монументальное искусство Пенджикента: Живопись. Скульптура. М.: Искусство, 1973. 67 с., 54 л. ил.
4 *Буткевич Л.М.* История орнамента: Учебное пособие. М.: Изд. центр ВЛАДОС, 2021. 257 с.
5 *Вздорнов Г.И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М.: Искусство, 1976. 290 с.
6 *Гегель Г.* Лекции по эстетике: В 2 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1999. 621 с.
7 *Голейзовский Н.К.* Исихазм и русская живопись XIV–XV вв. // Византийский временник. 1969. Т. 29. С. 196–210.
8 *Зотова И.В.* Текст и подтекст суфийской газели Мира Таки Мира // Суфизм в контексте мусульманской культуры: Сборник статей / Отв. ред. Н.И. Пригарина. М.: Наука, 1989. С. 239–251.
9 История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. 815 с.
10 *Клибанов А.И.* К характеристике мировоззрения Андрея Рублева // Андрей Рублев и его эпоха: Сборник статей / Под ред. М.В. Алпатова. М.: Искусство, 1971. С. 62–102.
11 *Кожин П.М.* О древних орнаментальных системах Евразии // Этнознаковые функции культуры: Сборник статей / Отв. ред. Ю.В. Бромлей. М.: Наука, 1991. С. 129–151.
12 *Кухта М.С.* Метафизика света и бытие культуры // Дефиниции культуры: Сборник трудов участников Всероссийского семинара молодых ученых / Сост. и отв. ред. М.Н. Баландин. Вып. 5. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2001. С. 86–89.
13 *Меликов В.В.* Введение в текстологию традиционных культур: (на примере «Бхагавадгиты» и других индийских текстов). М.: РГГУ, 1999. 304 с.
14 *Моццати Л.* Исламское искусство: Архитектура; Живопись; Каллиграфия; Керамика; Стекло; Ковры / Пер. с итал. С.В. Зоновой. М.: Арт-Родник, 2012. 320 с.
15 *Палагута И.В.* Орнамент как особый вид искусства // Художественная культура. 2020. № 1. С. 45–64. https://doi.org/ 10.24411/2226–0072–2020–00007.
16 *Пелевина Н.Е., Кухта М.С., Хомушку О.М.* Символы и смыслы каллиграфического орнамента // Северные Архивы и Экспедиции. 2024. Т. 8. № 1. С. 57–63.
17 *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. М.: Академический проект, 2013. 638 с.
18 *Филиндаш Л.В.* Фрески Феофана Грека в контексте воззрений исихазма // Вестник МГУКИ. 2008. № 1. С. 226–231.
19 *Царевская Т.Ю.* Роспись церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М.: Северный паломник, 2007. 615 с.
20 Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Сост. А.Д. Кошелев. М.: Гнозис, 1994. 560 с.
21 *Greimas A.J.* Sémantique structural: rechercher de méthode. Paris: Larousse, 1966. 263 p.
22 *Shepard A.O.* The Symmetry of Abstract Design with Special Reference to Ceramic Decoration // Contributions to American Anthropology and History. Vol. 9 (47). Washington: Carnegie Institution of Washington, 1948. P. 211–293.

References:

1 Alpatov M.V. Iskusstvo Feofana Greka i uchenie isikhastov [The Art of Theophanes the Greek and the Teachings of the Hesychasts]. *Vizantiiskii vremennik*, 1972, vol. 33, pp. 190–202. (In Russian)

2 Alpatov M.V. *Feofan Grek* [Theophanes the Greek]. 2nd ed., rev. and compl. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1984. 207 p. (In Russian)

3 Belenitskii A.M. *Monumental'noe iskusstvo Pendzhikenta: Zhivopis'. Skul'ptura* [Monumental Art of Penjikent: Painting. Sculpture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 67 p., 54 l. il. (In Russian)

4 Butkevich L.M. *Istoriya ornamenta: Uchebnoe posobie* [The History of the Ornament: Textbook]. Moscow, Izd. tsentr VLADOS Publ., 2021. 257 p. (In Russian)

5 Vzdornov G.I. *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode* [Frescoes of Theophanes the Greek in the Church of the Transfiguration of the Savior in Novgorod]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 290 p. (In Russian)

6 Gegel' G. *Lektsii po ehstetike: V 2 t.* [Lectures on Aesthetics: In 2 vols.]. Vol. 1. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999. 621 p. (In Russian)

7 Goleizovskii N.K. Isikhazm i russkaya zhivopis' XIV–XV vv. [Hesychasm and Russian Painting of the 14th-15th Centuries]. *Vizantiiskii vremennik*, 1969, vol. 29, pp. 196–210. (In Russian)

8 Zotova I.V. Tekst i podtekst sufiiskoi gazeli Mira Taki Mira [The Text and the Subtext of the Sufi Ghazal of Mira Taki Mira]. *Sufizm v kontekste musul'manskoi kul'tury: Sbornik statei* [Sufism in the Context of Muslim Culture: Collection of Articles], ed. N.I. Prigarina. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 239–251. (In Russian)

9 *Istoriya ehstetiki: Uchebnoe posobie* [The History of Aesthetics: Textbook], eds. V.V. Prozersky, N.V. Golik. St. Petersburg, Izd-vo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akdemii Publ., 2011. 815 p. (In Russian)

10 Klibanov A.I. K kharakteristike mirovozzreniya Andreya Rubleva [To Characterize Andrei Rublev's Worldview]. *Andrei Rublev i ego ehpokha: Sbornik statei* [Andrei Rublev and His Epoch: Collection of Articles], ed. M.V. Alpatov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, pp. 62–102. (In Russian)

11 Kozhin P.M. O drevnikh ornamental'nykh sistemakh Evrazii [About the Ancient Ornamental Systems of Eurasia]. *Ehtnoznakovye funktsii kul'tury: Sbornik statei* [Ethno-iconic Functions of Culture: Collection of Articles], ed. Yu.V. Bromley. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 129–151. (In Russian)

12 Kukhta M.S. Metafizika sveta I bytie kul'tury [The Metaphysics of Light and the Existence of Culture]. Definitsii kul'tury: Sbornik trudov uchastnikov Vserossiiskogo seminara molodykh uchenykh [Definitions of Culture: Collection of Works by Participants of the All-Russian Seminar of Young Scientists], comp., ed. M.N. Balandin. Issue 5. Tomsk, Izd-vo Tomskogo un-ta Publ., 2001, pp. 86–89. (In Russian)

13 Melikov V.V. *Vvedenie v tekstologiyu traditsionnykh kul'tur: (na primere "Bkhagavadgity" i drugikh indiiskikh tekstov)* [Introduction to the Textual History of Traditional Cultures: (On the example of the *Bhagavad Gita* and Other Indian Texts)]. Moscow, RGGU Publ., 1999. 304 p. (In Russian)

14 Mozzati L. *Islamskoe iskusstvo: Arkhitektura; Zhivopis'; Kalligrafiya; Keramika; Steklo; Kovry* [Islamic Art: Architecture; Painting; Calligraphy; Ceramics; Glass; Carpets], transl. from Italian S.V. Zonova. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2012. 320 p. (In Russian)

15 Palaguta I.V. Ornament kak osobyi vid iskusstva [Ornament as a Special Kind of Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1, Spp. 45–64. https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00007. (In Russian)

16 Pelevina N.E., Kukhta M.S., Khomushku O.M. Simvoly i smysly kalligraficheskogo ornamenta [Symbols and Meanings of the Calligraphic Ornament]. *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2024, vol. 8, no. 1, pp. 57–63. (In Russian)

17 Rybakov B.A. *Yazychestvo drevnikh slavyan [*Paganism of the Ancient Slavs]. Moscow, Akademicheskii proehkt Publ., 2013. 638 p. (In Russian)

18 Filindash L.V. Freski Feofana Greka v kontekste vozzrenii isikhazma [Frescoes by Theophanes the Greek in the Context of Hesychasm Views]. *Vestnik MGUKI*, 2008, no. 1, pp. 226–231. (In Russian)

19 Tsarevskaya T. Yu. *Rospis' tserkvi Fedora Stratilata na Ruch'yu v Novgorode i ee mesto v iskusstve Vizantii i Rusi vtoroi poloviny XIV veka* [The Painting of the Church of Theodore Stratelates on a Stream in Novgorod and Its Place in the Art of Byzantium and Russia of the Second Half of the 14th Century]. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007. 615 p. (In Russian)

20 *Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola* [Yu.M. Lotman and the Tartu-Moscow Semiotic School], comp. A.D. Koshelev. Moscow, Gnozis Publ., 1994. 560 p. (In Russian)

21 Greimas A.J. *Sémantique structural: rechercher de méthode*. Paris, Larousse, 1966. 263 p.

22 Shepard A.O. The Symmetry of Abstract Design with Special Reference to Ceramic Decoration. *Contributions to American Anthropology and History*, vol. 9 (47). Washington, Carnegie Institution of Washington, 1948, pp. 211–293.

УДК 78
ББК 85.31

Князева Жанна Викторовна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств, 190000, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
ORCID ID: 0000-0002-2192-8815
ResearcherID: KOC-7300-2024
jeanna.kniazeva@mail.ru
Ключевые слова: Гандшин, музыковедение, музыковедческое образование, «Музыкальный университет», базельский музыковедческий семинар

Князева Жанна Викторовна

Жак Гандшин о музыковедении. Наука и образование*

* Материалы данного исследования были представлены в виде доклада на конференции «Науки о музыке — жизнь и развитие идей. К 100-летию музыковедческого образования в России» (Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, 6 июня 2023 года).

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-428-451

Для цит.: Князева Ж.В. Жак Гандшин о музыковедении. Наука и образование // Художественная культура. 2024. № 3. С. 428–451. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-428-451.

For cit.: Kniazeva J.V. Jacques Handschin on Musicology. Science and Education. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 428–451. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-428-451. (In Russian)

Kniazeva Jeanna V.
D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Russian Institute of Art History, 5 Isaakievskaya Sq., St. Petersburg, 190000, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2192-8815
ResearcherID: KOC-7300-2024
jeanna.kniazeva@mail.ru
Keywords: Handschin, musicology, musicology education, 'University of Music', Basel Musicology Seminar

Kniazeva Jeanna V.

Jacques Handschin on Musicology. Science and Education

Аннотация. Статья предлагает материалы, связанные с педагогической деятельностью выдающегося российско-швейцарского музыковеда и органиста Жака (Якова Яковлевича) Гандшина (Handschin; 1886, Москва — 1955, Базель). На примере двух публикаций, относящихся к принципиально разным периодам творчества ученого, а также ряда дополнительных материалов (среди которых корреспонденция) рассмотрены особенности его работы с учениками, а также взгляды на музыкознание как чистую (фундаментальную) науку — и как учебную дисциплину в системах высшего образования Швейцарии и России. В контексте современного гандшиноведения данное исследование — первое, обращенное к педагогическим взглядам и убеждениям ученого. Помимо материалов двух анализируемых статей (фрагменты которых впервые представлены в переводе на русский язык), в научный оборот вводится ряд эпистолярных источников по истории академического музыкознания XX века.

Abstract. The article presents materials related to the pedagogical activities of the prominent Russian-Swiss musicologist and organist Jacques (Yakov Yakovlevich) Handschin (1886, Moscow — 1955, Basel). Based on the example of two articles related to different periods of the scholar's work and a number of additional materials (including epistolary sources), the author of the article examines the specifics of his work with his students, as well as his views on musicology as a pure (fundamental) science and as an academic discipline in the systems of higher education in Switzerland and Russia. In the context of modern Handschin-research, this study is the first to address the scholar's pedagogical views and beliefs. In addition to the materials of the two analysed articles (the fragments of which are presented in Russian translation for the first time), it introduces a range of epistolary sources on the history of academic musicology of the 20th century.

Введение

Статья представляет вниманию заинтересованного читателя продолжение современных «гандшиноведческих штудий» — изучения деятельности выдающегося российско-швейцарского музыковеда и органиста Жака Самюэля (Якова Яковлевича) Гандшина (Хандшин, Handschin; 1886, Москва — 1955, Базель)[1]. Одним из аспектов этих работ является исследование вопроса о том, какими путями научной мысли (и с какими последствиями для международной науки) этот ученый и музыкант, сформировавшийся в немалой степени на культурной почве Петербурга и Москвы 1910-х годов, стал столь значителен в западном академическом музыкознании второй четверти XX века, эпоху, критически важную в истории: годы до, в период и после Второй мировой войны. Наряду с научным и исполнительским творчеством, возможности влияния открывала ему педагогическая деятельность[2].

Гандшин начал преподавать еще в 1907 году в Москве, где обучал сольфеджио девочек младших классов гимназии св. Петра и Павла. Затем, с начала 1909 по весну 1920 года, он руководил органным классом Петербургской консерватории[3]. А после отъезда из советской России и защиты двух диссертаций (кандидатской в 1921 году и докторской в 1924 году в Базеле) преподавал музыковедение в Базельском университете, где сначала был внештатным преподавателем, с 1930 года — приват-доцентом, а в 1935 году занял пост руководителя (ординариуса) базельского музыковедческого семинара (сегодня мы называем его музыковедческим институтом). На этом посту Гандшин стал преемником знаменитого Карла Нефа (Nef; 1873–1935). Двадцать лет его руководства семинаром современные нам швейцарские музыковеды называют «эрой Гандшина» [Kirnbauer, Zimmermann, 2000, S. 325].

(1) Укажу (в хронологическом порядке) лишь несколько важнейших публикаций международного гандшиноведения (Handschinforschung) после 2000 года: [Maier, 2000], [Kniazeva, 2011], [Майер, 2018], [Князева, 2019], [Князева, 2023, декабрь], [Буссе Бергер, 2023].

(2) Прежде автору этих строк уже доводилось касаться вопросов, связанных с педагогической деятельностью Гандшина, рассматривая их в контексте иной проблематики; см.: [Князева, 2018; Князева, 2019].

(3) Подробнее о российском периоде жизни Гандшина см.: [Kniazeva, 2011, S. 36–244].

Но хотя Гандшин преподавал всю жизнь, педагогом он был, судя по сохранившимся свидетельствам, своеобразным. Учиться у него могли не все. Пребывая в непрестанных творческих поисках — сначала как концертный органист-виртуоз, затем как исследователь — Гандшин был вечно погружен в себя: «рассеянный профессор» (zerstreuter Professor, нем.) — эпитет, который часто адресовали ему современники (о чем автор этих строк неоднократно слышала от его бывших учеников). Рудольф Штефан (Stephan; берлинский музыковед старшего для нас поколения) лишь сокрушенно качал головой: «Гандшин был „никакой“ педагог…»[4]. Упрек ученому в исключительной «занятости собой» в ущерб вниманию к студентам прозвучал и от его оппонентов во время дискуссии 1935 года при выборе базельского ординариуса [Князева, 2023, июнь, с. 371–373].

Прояснить, насколько это соответствовало действительности, помогают сохранившиеся (главным образом как устный жанр) воспоминания тогдашних студентов музыковедческого семинара — рассказы, ставшие частью знаменитых «анекдотов про Гандшина», по сей день бродящих в немецко-швейцарских музыковедческих кругах[5]. Судя по этим свидетельствам, ученый на лекциях говорил тихо, словно побуждая к себе прислушиваться. Он мог неожиданно перейти на французский язык (которым владел как третьим родным, наряду с немецким и русским), а мог и вовсе позабыть о студентах, погрузившись во вдруг посетившую его научную мысль. (Студенты при этом хранили тишину и благоговейно ждали, пока профессор вспомнит об их присутствии.) При личном руководстве диссертациями Гандшин предъявлял к ученику максимально высокие требования; прежде всего это касалось тщательности работы с источником, корректности анализа. Некоторые расценивали его замечания как формальные придирки. Еще в Петербурге строгостью Гандшина-педагога возмущался молодой С.С. Прокофьев (посещавший непродолжительное время его органный класс) и называл профессора «этот швейцарский

(4) Встреча и разговор автора этих строк с профессором Рудольфом Штефаном (1925–2019) состоялась в 2015 году в Берлине.

(5) Эти рассказы частично зафиксированы в воспоминаниях базельского историка, бывшего ученика Гандшина Марка Зибера, написанных по просьбе автора этих строк [Зибер, 2012].

формалист» [Ахонен, 2016, с. 258]. Иначе осмыслял свой опыт общения с Гандшиным Пауль Захер (Sacher; в последующем знаменитый дирижер, меценат, основатель знаменитого базельского фонда); он обучался у Гандшина собственно музыковедению и в свои зрелые годы писал о встрече с ним как с «мыслителем и исследователем Божьей милостью» [Erni, 1999, S. 22].

Несмотря на сложности обучения у Гандшина, и в Петербурге, и позже в Швейцарии находились те, кому это испытание оказывалось по силам. В российской столице к преданным ученикам Гандшина относился Николай Карлович Ванадзинь (ставший затем его преемником на посту руководителя органным классом Петроградской консерватории). В Базеле таковыми были Карл Алан Моберг (Moberg; будущий основатель академического музыковедения в Швеции) и упомянутый выше Пауль Захер. А вот талантливейший, но «строптивый» Манфред Букофцер (Bukofzer) с профессором не поладил[6]. Это же относится ко всему базельскому кругу прежних учеников Карла Нефа, перешедших к Гандшину «по наследству», при вступлении его в ординариат, — они Гандшина терпеть не могли…

Занимаясь долгие годы преподаванием, Гандшин представил свои размышления об этой сфере деятельности в ряде статей. В настоящей публикации мы обратимся только к двум из них. Первая относится к ранним швейцарским годам ученого, когда Гандшин, лишь недавно приехав из революционной России, спешил рассказать западному читателю о последних событиях в Петрограде и Москве. Это статья Musikalisches aus Russland («Музыкальные новости из России» [Handschin, 1920], [Gedenkschrift, 1957, S. 263–274]). Вторая работа — инаугурационная речь при вступлении в должность базельского ординариуса, произнесенная Гандшиным в 1935 году и напечатанная чуть позже под названием Über das Studium der Musikwissenschaft («Об изучении музыковедения» [Handschin, 1936], [Gedenkschrift, 1957, S. 38–50]). Этот корпус дополнен опубликованными материалами (тезисами) лекций Гандшина в Петроградской консерватории 1919 года, а также рядом эпистолярных источников.

(6) Об истории взаимоотношений Гандшина с Букофцером подробнее см.: [Князева, 2019, с. 173–184].

Музыкальный университет и «непедагогические» лекции

Обращаясь к первому тексту, напомню, что в России 1918–1919 годов Гандшин оказался вовлечен в работу Наркомпроса, в деятельность его Музыкального отдела под руководством Артура Лурье[7]. Масштаб этой работы задумывался грандиозным, охватывающим всю страну. Одним из направлений стала тогда попытка унификации, объединения в единой системе всей музыкально-педагогической жизни советской России — так называемый «Музыкальный университет» [об этом см.: Вульфиус, 1969]. Приведу пространную цитату из статьи Гандшина, — тот ее фрагмент, где он описывает данные события[8]:

> … Зимой 1918/19 года (если не ошибаюсь, в декабре) Лурье созвал две параллельные комиссии музыкантов-педагогов — одну в Москве, другую в Петербурге — и представил им грандиозный план реформ… План предусматривает полную унификацию всего музыкального образования. «Музыкальный университет», под которым понимается (лексически верно) совокупность всех рассеянных по стране музыкальных образовательных учреждений; (университет) делится, с одной стороны, по вертикали (на факультеты), с другой, по горизонтали (на три ступени). Каждый факультет подчинен своему декану, во главе университета стоит коллегия. <…>
>
> В обеих комиссиях — петербургской и московской — трактовали этот план очень по-разному. <…>
>
> Чтобы прийти к соглашению между двумя комиссиями, Лурье созвал осенью 1919 года конференцию их обеих; первоначально она должна была состояться в Петербурге, однако затем из-за ситуации с продовольствием ее перенесли в Москву. <…>
>
> Чего-либо большего, чем установление общих положений, в Москве не достигли; сверку двухсторонних факультетских программ перенесли на вторую конференцию, однако она не состоялась, и весь, в сущности, интересный и гармоничный план повис в воздухе. На этой конференции я поддерживал план и был несколько удивлен, что не сделали ничего, дабы приблизить его реализацию. Однако, нужно сказать, что государственные музыкальные органы вряд ли располагали силами для практической реализации столь грандиозного мероприятия. <…> Кроме того, обстановка становилась все более неблагоприятной; войны не прекращались, и материальные трудности возрастали. В любом

(7) Подробнее о сотрудничестве Гандшина с Наркомпросом см. раздел «Как органист стал организатором»: [Князева, 2011, с. 43–55].

(8) Здесь и далее все переводы выполнены автором статьи.

случае, общие положения плана реформ — так, как их приняли в Москве, — остаются достойным внимания опытом, к которому в более спокойные времена в какой-либо стране, возможно, смогут вернуться. <…> [Gedenkschrift, 1957, S. 268–269].

Не исключено, что в более поздние и спокойные времена — в Швейцарии — и сам Гандшин, размышляя о системе музыковедческого образования, будет возвращаться мыслью к раннесоветской идее Музыкального университета. (Ведь задуманная строгая централизованность этой институции оптимально подошла бы для попытки синтезировать на ее высших ступенях деятельность крупных государственных структур, таких как консерватория и академия наук, — то, о чем много позже будет размышлять Гандшин и к чему мы обратимся ниже в данной статье.) Но теперь мы последуем за ним его петроградскими путями 1919 года. На берегах Невы Гандшина ожидало тогда сотрудничество в Академическом подотделе Музыкального отдела Наркомпроса, — Лурье назначил его руководителем Научно-теоретической секции. Секция работала в одном из помещений Института истории искусств на Исаакиевской площади (здесь расположилась акустическая лаборатория под руководством профессора В.И. Коваленкова[9]) и в Петроградской консерватории, где весной и летом этого года в Малом зале Гандшин прочел два курса лекций «По истории органа и органной литературы».

Текст лекций (точнее, их конспект) был опубликован в журнале Научно-теоретического подотдела, выходившим под редакцией самого Гандшина [Отчет о лекциях, 1921][10]. Из этой публикации видно, что в своих лекциях Гандшин знакомил публику с «научной сенсацией», «открытием» Арнольда Шеринга в области старинной музыки, согласно которому почти вся старинная музыка — органная. (Историки-музыковеды уже скоро опровергли эту весьма своеобразную гипотезу [Leech-Wilkinson, 2022, p. 44–47].) Гандшин (тогда молодой органист) был явно увлечен идеей Шеринга, стремился подтвердить и развить ее. Текст его публикации отчетливо показывает, что уже в этих ранних лекциях — одной из самых первых у Гандшина по-

(9) О сотрудничестве Гандшина с В.И. Коваленковым см.: [Князева, Михайлов, 2011].

(10) Анализ этой публикации Гандшина, представившей тезисы его первой, впоследствии утраченной при переезде из России в Швейцарию, диссертации, см.: [Князева, 2011, с. 62–71].

пыток собственно научной музыковедческой работы — отчетливо проступает его столь характерный впоследствии стиль: он занят своим ходом мысли, т.е. увлекшим его предметом и собственным исследованием этого предмета, и не стремится особо что-либо «педагогически объяснять». Однако эта «занятость собой» здесь такова и выражена именно в той степени, в какой каждый научно мыслящий и работающий в этой сфере человек занят своей мыслью в момент ее интенсивного разворачивания. А у Гандшина мысль постоянно была интенсивной, он так жил, и с годами это качество только нарастало. (Отсюда и упомянутые странности ученого, и «выпадения» из процесса преподавания на лекциях в Базеле.) И это не есть ограниченность собственной персоной (или даже «безумие», как позже скажет Манфред Букофцер [Князева, 2019, с. 181]). Исследователь устремлен к пространству открывающегося ему научного ландшафта, и у него все меньше возможности, времени (да и желания) «отвлекаться на объяснения». (Вероятно, он полагал, что тот, у кого есть потребность и хватает ума, его и так поймет.) Мы видим, что уже самые ранние, петроградские, опыты Гандшина в сфере музыкознания посвящены чистой (фундаментальной) науке — точнее, устремлению молодого и пока неискушенного исследователя к ней.

«Достоинство сложного предмета…»

А теперь совершим «прыжок» во времени и пространстве — и переместимся в Швейцарию середины 1930-х годов. От первых шагов новичка в науке мы попадаем в один из самых торжественных моментов в жизни Гандшина-ученого: на его инаугурацию в Базеле в 1935 году. Гандшин принимает наследие знаменитого Карла Нефа, руководство основанного им базельского музыковедческого семинара.

Гандшину было непросто получить эту высокую должность: по характерному стечению обстоятельств все местные музыковеды выступили против него. Однако высокая международная репутация ученого оказалась решающей[11]. Свою инаугурационную речь

(11) Подробнее об этой ситуации, ее причинах и следствиях см.: [Князева, 2023, июнь, с. 371–374].

Гандшин годом позже опубликовал в виде статьи Über das Studium der Musikwissenschaft («Об изучении музыковедения» [Handschin, 1936]). А еще позднее в одной из частных переписок он вспоминал о недоброжелательной реакции базельских коллег, которые не могли простить новому руководителю его победы [Handschin — Carl-Allan Mober, 1949]. Но что именно не устроило базельских музыковедов в инаугурационном выступлении Гандшина?

Спустя годы статья «Об изучении музыковедения» войдет в Gedenkschrift — сборник памяти ученого [Gedenkschrift, 1957, S. 38–50]. То есть Ханс Эш (редактор-составитель издания, ученик Гандшина) отнесет ее к публикациям, наиболее характерным для его творческого наследия. Действительно, вступая в должность ординариуса, Гандшин формулирует в торжественный момент свои цели и задачи на высоком посту (который ему, волей судьбы, предстоит занимать до конца жизни). Однако примечательным образом, хотя статья и называется «Об изучении…» (Über das Studium…), в центре ее внимания стоит точно не образование. От него — университетского музыковедческого образования — Гандшин дистанцируется уже в первых строках работы:

> К сожалению, я должен сразу принести извинения: собственно говоря, сам я не изучал музыковедение. В студенческие годы я занимался совершенно другими науками. <…> Так что мне следует считать себя автодидактом… Поэтому я говорю как сторонний человек, а не тот, кто с самого начала был погружен в предмет [Gedenkschrift, 1957, S. 38–39].

Гандшин называет себя Aussenseiter, человек «со стороны» (находя в этом, характерным для себя образом, плюсы, а именно — дистанцию, открывающую возможность «объективного взгляда» на предмет[12]). Тем самым он сообщает, что лично не участвовал в традиции обучения, передачи знаний в сфере музыковедения. Однако теперь обстоятельства таковы, что он поставлен руководить одним из важнейших на тот момент музыковедческих семинаров Европы[13]. То есть он должен непосредственно принять участие в этой самой традиции, причем

(12) Объективность научного взгляда — одна из сквозных тем у Гандшина-историка. Генезис и содержание этого понятия у него непросты [подробнее см.: Maier, 2000, S. 11]), чувство «дистанции к предмету» — один из его компонентов.

(13) О роли базельского музыковедческого семинара для международного музыкознания 1930–1940-х годов см.: [Князева, 2019, с. 164].

формирующим для нее образом. Гандшин размышляет о вверенном его попечению предмете, его положении и возможностях в университетах (прежде всего, речь о швейцарских немецкоязычных).

Традиционно Forschung & Lehre / «Исследование и обучение» — девиз немецких (шире, немецкоязычных) университетов[14]. Не цитируя сам девиз (возможно, в 1935 году он еще не был сформулирован), Гандшин отчетливо апеллирует к этой связке и начинает с ее первого компонента: Forschung, он же Wissenschaft (наука). Ученый рассматривает пары возникающих соотношений. Он пишет о нередко встречающемся противопоставлении науки, представляемой как ненужная «мертвая материя», — и «живящего духа» (Wissenschaft *vs* belebenden Geist) и комментирует:

> …Признаюсь, я этого совсем не понимаю. Для меня наука и есть сфера жизни и сфера духа. Лишь только она представляет нечто мертвое или бездуховное, она уже *не есть* наука [курсив Гандшина. — *Ж.К.*] [Gedenkschrift, 1957, S. 39].

Другая пара, напротив, строится на спутывании двух понятий: «наука» и «знание» (Wissenschaft *vs* Wissen). Ученый пишет, что многознание не есть наука, а ученый — «не ящик с информацией…»: «[знание] — лишь предпосылка [для научного творчества]» [Gedenkschrift, 1957, S. 39]. Гандшина-органиста крайне занимает взаимодействие науки и музыкальной практики, возможное расхождение их путей (Wissenschaft *vs* Aufführungspraxis):

> …Постоянно устремляясь вперед, музыковедение развивалось; однако оно шло и дальше, расширяясь на те области, куда исполнительская практика, возможно, никогда не сможет за ним последовать, области, которые, таким образом, совершенно излишни с точки зрения исполнительства, но тем не менее важны для науки [Gedenkschrift, 1957, S. 41–42].

Это наблюдение — ответ оппонентам в поднимавшейся тогда дискуссии об «артистах» и «археологах» (по выражению противников Гандшина): о внутренней логике научной мысли — смысле и значимости изучения того, что не может быть исполнено современными музыкантами[15].

(14) Именно так называется сегодня сайт-форум Союза высших школ Германии — Deutscher Hochschulverband. URL: *https://www.hochschulverband.de/leistungen/forschung-lehre* (дата обращения 07.03.2024).

(15) Подробнее об этой дискуссии см.: [Князева, 2023, декабрь, с. 755–759].

В размышлении о собственно науке Гандшин пишет о ее времени и пространстве — о временно́м и структурном аспектах современного ему академического музыкознания. Ученый подчеркивает историческую обусловленность научной мысли («…достижения ученого следует оценивать с точки зрения времени, которому он принадлежит» [Gedenkschrift, 1957, S. 43]), рассматривает динамичное расширение круга дисциплин, входящих в состав музыковедения, и последствия этого расширения:

> …Ясно, что, если мы хотим, чтобы наша работа была такого же качества, как, например, романское языкознание, и при этом [имеем] значительно более широкую сферу [исследования] — поскольку реально музыка каждой культурной области является самостоятельным языком — мы должны напрягать все силы, чтобы хоть в какой-то степени справиться с задачей [Gedenkschrift, 1957, S. 45].

Из хода изложения и формулировок отчетливо следует, что, говоря о науке, Гандшин имеет в виду академическую фундаментальную науку: это есть для него собственно наука — *die* Wissenschaft в его терминологии [курсив наш. — *Ж.К.*] — сфера высокого духовного деяния, устремленного к Абсолютному, направленного в область идеального. (Что касается прикладных аспектов науки, то одним из таковых для Гандшина является, похоже, сам исследователь — человек с его земной ограниченностью, обусловленностью — всем тем, что Гандшин не желает принимать в расчет: «регулирование практических вопросов» — мастерство, невладение которым ему как-то поставил в упрек Пауль Захер, — его попросту не интересует [Князева, 2019, с. 179, 183–184]).

Ганшин неспешен и обстоятелен в изложении своих размышлений о науке. Лишь на восьмой из тринадцати страниц статьи он замечает: «Могут спросить, — ну и что все это значит для музыковедения в *университете* [курсив Гандшина. — *Ж.К.*]?» [Gedenkschrift, 1957, S. 45] — то есть для *изучения* музыковедения в системе высшего образования (что, собственно, заявлено в заглавии статьи как ее основная тема). По мысли Гандшина, поиск ответа на этот вопрос ведет не к готовому решению, но к проблеме, которую в каждом конкретном случае только предстоит решить. Ведь университетская наука, как он пишет, не есть die Wissenschaft. Она неизбежно вынуждена делать акцент на обучении (Lehre, втором звене университетского девиза), хотя и устремлена к фундаментальной науке (что для Гандшина само собой разумеется: «…настоящий семинар всегда будет развиваться в сторону исследования» [Gedenkschrift, 1957, S. 44]). Главный вопрос музыковедческого образования, в его понимании, это именно вопрос о пути этого устремления и способах влияния на него.

Ученый размышляет о трудностях и возможных разочарованиях, поджидающих молодого исследователя на этом пути, в сфере фундаментальной науки — и его взгляд здесь тоже по-своему фундаментален. Изложив свое понимание высоты и сложности предмета, он обращается «к бренному»: «Все это еще осложняется материальными соображениями; ведь чем может заниматься в жизни человек, получивший степень по музыковедению? Примерно ничем…» — пишет Гандшин и затем словно отговаривает молодых исследователей от изучения этой науки — размышляет о том, что избранное как основная специальность, как будущая профессия, музыковедение не принесет молодому исследователю в жизни необходимых средств к существованию. Поэтому Гандшин рекомендует изучать эту науку как побочную специальность, как Nebenfach (в отличие от Hauptfach, основной дисциплины) [Gedenkschrift, 1957, S. 48–49][(16)]. Смысл же преподавания (то есть рекомендация, которую он обращает уже к самим педагогам) состоит в оказании учащемуся помощи, необходимой для преодоления великого множества трудностей. При этом картина открывающегося пути каждый раз вычерчивается индивидуально, зависит отчасти от руководителя — но прежде всего от самого учащегося, который, как подчеркивает Гандшин, в университете уже взрослый человек и вправе многое определять сам. Однако цель этого пути всегда одна, неизменная — высокая наука, die Wissenschaft.

Спустя тринадцать лет после публикации этой статьи, в упомянутом выше письме 1949 года К.-А. Мобергу, Гандшин писал о негативной реакции базельских коллег на свое инаугурационное выступление: «…подобные вещи досадно напоминают мне о том, как я сменил Нефа, и многие были оскорблены тем, что я подчеркнул

(16) Возможно, помимо стремления поберечь молодежь (которую, действительно, могли увлечь высота и благородство представленной им науки) от болезненных разочарований, в этих размышлениях отразилась иная стороны натуры и самого Гандшина: поднимаясь к предельным высотам научной мысли, он неизменно крепко держал в руках профессию музыканта-практика.

достоинство [Würde — нем.] более сложного предмета» [Handschin — Carl-Allan Mober, 1949].

После кончины выдающегося Карла Нефа базельское музыковедение сосредоточилось на изучении локальной традиции[17]. Речь Гандшина («не здешнего», приехавшего когда-то в Швейцарию из далекой России) уязвила коллег, ведь он невольно дал им почувствовать всю ограниченность их «местечкового уюта». Вступая в должность руководителя базельского семинара, Гандшин заговорил о музыковедении как науке, обращенной к универсальным высотам академического знания, подчеркнул честь и благородство занятий столь сложной сферой научной мысли[18].

Изучение истории базельского музыковедения показывает, что сам Гандшин в дальнейшем именно так и вел свой семинар на протяжении всех двадцати лет руководства им. Он ориентировал студентов на высочайшие стандарты мировой фундаментальной науки, знакомил с ее достижениями. Гандшин поддерживал международное научное сотрудничество даже в самые сложные времена: он приглашал для выступлений в семинаре своих коллег-ученых из разных стран, в том числе представителей враждующих сторон в годы мирового военного конфликта; нейтральная Швейцария предоставляла тому уникальные возможности. Имея опыт переживания русской революции и раскола Европы, Гандшин, как мало кто иной, понимал, что подлинная наука, die Wissenschaft, может быть только интернациональной.

Требования Гандшина к работе студентов были соответствующими. В одной из прежних публикаций автору этих строк уже доводилось цитировать данные, приводимые швейцарской исследовательницей Хайди Циммерманн: в семинаре Гандшина «лишь полдюжины диссертаций дошли до защиты, в то время как у Курта [в Берне. — *Ж.К.*] примерно за то же время состоялась 21 кандидатская защита, у Шербюлье [в Цюрихе — *Ж.К.*] 27». Циммерманн называет это «научной элитарностью» Гандшина

(17) Подробнее о сложностях взаимодействия базельского музыковедения середины 1930-х с интернациональной наукой см.: [Князева, 2023, июнь, с. 374].

(18) Тот факт, что и спустя многие годы Гандшин вспоминал о столкновении с базельскими музыковедами, свидетельствует о серьезности пережитого им в середине 1930-х годов и, возможно, не исчерпанного описанными выше событиями: «...Все это не теоретически, злобные люди мстят за это», — завершает Гандшин цитированную выше реплику из письма Моберу.

[Zimmermann, 2004, S. 140]. Наряду с воспитательно-педагогическими убеждениями ученого (побуждавшего учеников неустанно стремиться к высшему), эти цифры отражают его борьбу за науку, ее критерии. Взятая же в контексте 1930–1940-х годов «элитарность» ученого стала его противодействием стремительно распространявшейся тогда политизации гуманитарного знания, грозившей снести любые критерии научности вообще [подробнее см.: Майер, 2018].

А еще — это борьба за социальный статус науки. Ведь девальвация научных степеней, которую Гандшин наблюдал уже в 1935 году[19], по его убеждению, дискредитировала в глазах широкой общественности интеллектуальный труд как таковой. Приведу целиком этот почти трогательный пассаж из инаугурационной речи Гандшина:

> Сегодняшней девальвации научных степеней можно противостоять только путем восстановления всеобщего уважения к тем достижениям, что стоят за ними, — а противостоять этому *должно*, поскольку девальвация научных степеней есть в глазах *народа* также и девальвация интеллектуального труда [курсив Гандшина. — *Ж.К.*] [Gedenkschrift, 1957, S. 46].

«Рассеянный профессор» Гандшин, как мы видим, отнюдь не был безразличен к мнению людей («народа») о сфере деятельности и качестве работы интеллектуалов.

Не все учащиеся выдерживали требования строгого профессора. Вальтер Неф (племянник и прежний ученик Карла Нефа) с крайней неприязнью вспоминал о язвительной улыбке Гандшина, с какой тот возвращал ученику очередной не устроивший его вариант работы [Walter Nef — Paul Sacher, 1952]. Другие просто не понимали; Манфред Букофцер называл методы строгого профессора «сомнительными»[20]. Однако, даже не встречая отклика со стороны учеников, Гандшин своими усилиями способствовал росту их профессионализма — и тем

(19) В этом фрагменте статьи Гандшин вспоминает любимое им Средневековье и с улыбкой цитирует Гёте: «...как это в „Фаусте“? — „Вы же магистр, доктор *даже*“ [курсив Гандшина. — *Ж.К.*]»; он комментирует с сожалением: «...современный университет гораздо либеральнее в присуждении степеней, и поэтому тем меньше может вступиться за своих выпускников...» [Gedenkschrift, 1957, S. 48]. (Гандшин цитирует Гёте по памяти; ориг.: «Heiße Magister, heiße Doktor gar...» — «Магистр и даже доктор я...»).

(20) Bukofzer — Besseler: 12.04.1951. Копия документа любезно предоставлена мне господином Йоргом Бюхлером (Университет Тюбингена, Германия).

самым влиял на общий уровень научной мысли: история того же Букофцера, — ставшего затем выдающимся американским музыковедом, оказавшим ощутимое влияние на англоязычную ветвь музыкознания в XX веке, — в этом смысле показательна [см. об этом: Князева, 2019].

Но для Гандшина вопрос не исчерпывался его собственными педагогическими устремлениями и стараниями (или страданиями) учеников. Оставалась еще проблема, заключенная в самой системе музыковедческого образования Швейцарии. Ведь наука о музыке имеет, помимо метода, роднящего ее с академическим историко-филологическим знанием, еще и отчетливую специфику: необходимость серьезного владения навыками практического музицирования. Для Гандшина (в «первой жизни» органиста) эта особенность в высшей степени важна. Статья 1936 года не поставила точку в его размышлениях о музыковедческом образовании. Спустя шесть лет, уже в разгар мировой войны он писал датскому коллеге Кнуду Йеппезену: «Оглядываясь на свое прошлое, я недавно пришел к выводу, что музыковедению лучше быть не в университете, где занятия музыкой неизбежно дилетантские, а в консерватории»[21].

То есть Гандшин желает при обучении молодых музыковедов не только академической высоты научной мысли. Профессионализм музыканта, по его убеждению, также должен соответствовать высшим критериям, уровню консерваторского образования. Однако Швейцария не может предоставить такой возможности (по словам Гандшина, здесь просто нет соответствующих фондов [Gedenkschrift, 1957, S. 44]). Ученый всматривается в иные ландшафты, он оглядывается на свое прошлое. А оно связано с Россией. Гандшин завершает мысль в письме Йеппезену следующими словами: «Для меня не было бы ничего лучше, чем сочетание консерватории и академии наук, что, однако, в Швейцарии невозможно»[22].

(21) Handschin — Jeppesen: Basel, 24. 04.1942(?). Копия документа любезно предоставлена мне господином Томасом Хольме Хансеном (Орхусский университет, Дания).

(22) Handschin — Knud Jeppesen: Basel, 24. 04.1942(?). Деятельность знаменитой базельской Schola Cantorum Basiliensis (SCB), своего рода академии старинной музыки, объединяющей высшее музыкально-исполнительское образование с научным исследованием академического уровня, на первый взгляд противоречит этому утверждению Гандшина. Однако принципы деятельности SCB 1930–1950-х годов совершенно не соответствовали его убеждениям. Подробнее о сложных взаимоотношениях Гандшина и SCB см.: [Kirnbauer, 2008].

Сведения о контактах Гандшина с советской Россией начиная со второй половины 1920-х годов пока минимальны[23]. Тем не менее он точно знал, что музыковедение здесь изучается именно в консерватории (ведь так было еще в годы его работы в Петербурге). Знал он и об опыте работы Российского института истории искусств (в ранний советский период учебного, а затем научно-исследовательского института)[24]. После упомянутого выше сотрудничества с располагавшейся в РИИИ музыкально-акустической лабораторией ученый не прервал отношений с институтом; более того, даже уехав из России, он числился здесь до конца 1920-х годов «внештатным корреспондентом»[25]. Гандшин знал, что в его первом отечестве даже в очень тяжелые времена имелось понимание смысла существования и поддержки академического музыкознания. Российский идеализм мысли и действия близок Гандшину — и, возможно, именно российский опыт он имел в виду, когда писал Йеппезену о синтезе консерватории и академии наук. Позже, в статье Musicologie et musique («Музыковедение и музыка») — публикации еще одной речи ученого, его выступления на первом послевоенном конгрессе Международного музыковедческого общества (IMS) в Базеле 1949 года, Гандшин откроет свое обращение к коллегам размышлением о наименовании научной дисциплины и введет наряду с немецким понятием Musikwissenschaft, французским musicologie также и русское — «музыковедение», своеобразно транскрибировав его на латинице: Mouzykowyédényé [Handschin, 1951][26]. Русскоязычное измерение входит в дефинируемый им терминологический ряд — пространство *имени* науки.

(23) Его общение со многими российскими друзьями оборвалось уже в начале 1920-х годов. В архиве Гандшина (хранящемся в университете Вюрцбурга, Германия) обнаружены адресные записные книжки ученого, среди которых есть и та, что обозначена им как Russland; в ней — ряд адресов в Ленинграде и Москве. Предстоящее изучение этого источника даст возможность проанализировать возможный круг контактов Гандшина в советской России (хотя и не предоставит сведений о фактах общения).

(24) См. на сайте РИИИ: URL: *https://artcenter.ru/structure/ob-institute/* (дата обращения 29.02.2024); здесь представлена библиография по истории института (в разделе «Материалы к истории РИИИ»).

(25) Об истории отношений Гандшина с РИИИ см.: [Князева, 2011, с. 50–51].

(26) См. эту статью Гандшина: URL: *https://www.musicologie.org/theses/handschin_01.html* (дата обращения 05.03.2024).

Заключение

В эпистолярном наследии Гандшина найдено свидетельство, что в самые поздние годы ученый думал целиком обратиться к педагогике. Но отнюдь не музыковедческой. Летом 1952 года Гандшин писал выдающемуся американскому музыковеду Отто Кинкельдею о своем возможном отъезде в Америку:

> Если это когда-нибудь случится, то я сейчас полагаю, что скорее предпочел бы давать в Америке уроки музыки (по органу, гармонии, контрапункту), чем заниматься музыковедением. Это стало бы в каком-то смысле возвращением в 1920 год, когда я приехал из России в Швейцарию и отказался от работы музыканта-практика в пользу музыковедения [Князева, 2022, с. 126–127].

Гандшин советуется с Кинкельдеем и тут же осмысляет истоки своего желания: отъезд в Америку как движение, обратное случившемуся, — некий «реверс» от точки поворота в 1920 году, — своего рода «возвращение в Россию». Сегодня мы знаем, что судьба не предоставит ему такой возможности[27].

Своеобразие личности и педагогического метода Гандшина имело следствием тот факт, что он не оставил школы (как круга учеников, следующих его идеалам, — у Гандшина таковых единицы). Однако выдающийся музыковед-мыслитель — Le grand Jacques, «великий Жак», как его по сей день нередко именуют в западных музыковедческих кругах, — до конца своих дней служивший высокой науке, оставил научное наследие, опыт мысли. Этот опыт сегодня весьма продуктивен, в том числе при обучении молодых музыковедов: «Гандшин — это всегда интересно!» — неоднократно слышала автор этих строк в немецких университетах. Размышление о педагогических принципах ученого тоже ведет нас к науке — приближает к его пониманию предмета, позволяет вглядеться в отдельные грани научного метода.

(27) Подробнее об этом, как и о переписке Гандшина с Кинкельдеем, см.: [Князева, 2022].

Источники:

1 Handschin — Carl-Allan Mober: 28.10.1949 // Stadtarchiv Uppsala. Nachlass C.-A. Moberg. Korrespondenz.

2 Walter Nef — Paul Sacher: Basel, den 14.01.1952 // Paul-Sacher-Stiftung (Basel). Korrespondenz.

Список литературы:

3 *Ахонен А.Н.* Прокофьев в Петербургской консерватории. СПб.: Композитор, 2016. 288 с. (Петербургский музыкальный архив; Вып. 14).

4 *Буссе Бергер А.М.* Жак Гандшин // *Буссе Бергер А.М.* Средневековая музыка и искусство памяти / Пер. с англ. М. Акимовой. СПб.: Библиороссика; Academic Studies Press, 2023. С. 64–81.

5 *Вульфиус П.А.* Советское музыкальное образование в 20-е годы // Из истории советского музыкального образования: Сборник материалов и документов: 1917–1927 / Сост. Л.А. Баренбойм и др. Ленинград: Музыка, 1969. С. 11–14.

6 *Зибер М.* Жак Гандшин / Пер. и публ. Ж.В. Князевой // Традиции органной школы Санкт-Петербургской консерватории: Избранные материалы конференций (2009, 2011) / С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; кафедра органа и клавесина; ред.-сост. Ю.Н. Семенов, Т.М. Чаусова. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2012. С. 45–48.

7 *Князева Ж.В.* Из истории одной исчезнувшей диссертации // Opera Musicologica. 2011. № 1 (7). С. 40–76.

8 *Князева Ж.В.* К истории нескольких несостоявшихся защит в Базеле. Из переписки Жака Гандшина с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом, Хайнрихом Бесселером // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2 (33). С. 66–81.

9 *Князева Ж.В.* Новые документы к истории европейско-американских диалогов послевоенного музыковедения. Лео Шраде, Жак Гандшин, Армен Карапетян // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 2: 1940-е — 1960-е годы / Ред.-сост. Ж.В. Князева. СПб.: Петрополис, 2018. С. 41–86.

10 *Князева Ж.В.* Манфред Букофцер, Пауль Захер и базельский ординариат // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 4 (39). С. 162–193.

11 *Князева Ж.В.* «Русский мотив» в переписке Жака Гандшина и Отто Кинкельдей // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 2 (37). С. 123–130.

12 *Князева Ж.В.* Жак Гандшин и первые послевоенные собрания Международного музыковедческого общества. По материалам переписки ученого // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Вып. 2 (июнь 2023). С. 366–385. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.05.

13 *Князева Ж.В.* Жак Гандшин и Международное музыковедческое общество. Несколько размышлений в связи с конгрессами 1920–1940-х годов // Научный вестник Московской

консерватории. Том 14. Вып. 4 (декабрь 2023). С. 750–771. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.05.

14 *Князева Ж.В., Михайлов А.А.* Научное сотрудничество музыковеда Я.Я. Гандшина и физика В.И. Коваленкова: создание петроградской акустической лаборатории // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного Политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. 2011. № 2 (124). С. 124–129.

15 *Майер Ф.М.* Эрнст Роберт Курциус, Жак Гандшин и их книги 1948 года // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 2: 1940-е — 1960-е годы / Ред-сост. Ж.В. Князева. СПб.: Петрополис, 2018. С. 87–115.

16 Отчет о лекциях «Из истории органа и органной литературы», прочитанных Я[ковом] Гандшиным летом 1919 года // Музыкальный отдел Наркомпросса. Известия научно-теоретического подотдела. Вып. 2. Петроград, 1921. С. 55–86.

17 *Erni J.* Paul Sacher, Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk. Basel: Schwabe, 1999. 215 S.

18 Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie. / Hg.H. Oesch. Bern-Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 1957. 397 S.

19 *Handschin J.* Musikalisches aus Russland // Basler Nachrichten. LXXVI Nr. 332, 333. 06.08.1920.

20 *Handschin J.* Über das Studium der Musikwissenschaft // Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft III. (1936). P. 15–18, 36–39.

21 *Handschin J.* Musicologie et musique // Kongress-Bericht: Internationale Gesellschaft der Musikwissenschaft Basel 1949. Bärenreiter, 1951. P. 9–22.

22 *Kirnbauer M*. «Tout le monde connaît la Schola» — eine Spurensuche zur Vorgeschichte der Schola Cantorum Basiliensis // Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. 32. (2008). S. 145–157.

23 *Kirnbauer M., Zimmermann H*. Wissenschaft, in keimfreier Umgebung'? Musikforschung in Basel 1900–1960 // Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung / Hg. von Anselm Gerhard. Stuttgart, Weimar, 2000. S. 321–346.

24 *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Hg. vom Musikwissenschafftlichen Institut der Universität Basel / Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe, 2011. 1045 S.

25 *Leech-Wilkinson D*. The Modern Invention of Medieval Music. Cambridge University Press, 2002. 335 p.

26 *Maier F.M.* Einleitung // Jacques Handschin. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften / Hg. F.M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000. S. 7–43.

27 *Zimmermann H*. Musikwissenschaft unter neutralem Regime. Die Schweizer Situation in den 20er bis 40er Jahren // Musikforschung — Faschismus — Nationalsozialismus: Referate der Tagung Schloss Engers (8. –11. März 2000) / Hg.v. I. v. Foerster, Ch. Hust, Ch.-H. Mahling. Mainz: Are Musik Verlag, 2 unveränderte Auflage, 2004. S. 121–141.

Sources:

1 Handschin — Carl-Allan Mober: 28.10.1949. *Stadtarchiv Uppsala*, Nachlass C.-A. Moberg, Korrespondenz.

2 Walter Nef — Paul Sacher: Basel, den 14.01.1952. *Paul-Sacher-Stiftung* (Basel), Korrespondenz.

References:

3 Ahonen A.N. *Prokofiev v Peterburgskoi konservatorii* [Prokofiev at the St. Petersburg Conservatoire]. St. Petersburg, Kompositor Publ., 2016. 288 p. (Peterburgskii muzykal'nyi arkhiv; Vyp. 14 [St. Petersburg Music Archive; Issue 14]). (In Russian)

4 Busse Berger A.M. Zhak Gandshin [Jacques Handschin]. Busse Berger A.M. *Srednevekovaya muzyka i iskusstvo pamyati* [Medieval Music and the Art of Memory], transl. from English M. Akimova. St. Petersburg, Bibliorossika Publ., Academic Studies Press Publ., 2023, pp. 64–81. (In Russian)

5 Vulfius P.A. Sovetskoe muzykal'noye obrazovaniye v 20-e gody [Soviet Musical Education in the 20s]. *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovaniya: Sbornik materialov i dokumentov: 1917–1927* [From the History of Soviet Musical Education: Collection of Materials and Documents: 1917–1927], comp. L.A. Barenboim et al. Leningrad, Muzyka Publ., 1969, pp. 11–14. (In Russian)

6 Siber M. Zhak Gandshin [Jacques Handschin], transl., publ. J.V. Knyazeva. *Traditsii organnoi shkoly Sankt-Peterburgskoi konservatorii: Izbrannyye materialy konferentsij (2009, 2011)* [Traditions of the Organ School of the St. Petersburg Conservatoire: Selected Materials of Conferences (2009, 2011)], N.A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, Department of Organ and Harpsichord, ed.-comp. Yu.N. Semenov, T.M. Chausova. St. Petersburg, Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta Publ., 2012, pp. 45–48. (In Russian)

7 Kniazeva J.V. Iz istorii odnoi izcheznuvshei dissertatsii [From the Story of One Disappeared Dissertation]. *Opera Musicologica*, 2011, no. 1 (7), pp. 40–76. (In Russian)

8 Kniazeva J.V. K istorii neskol'kikh nesostoyavshikhsya zashchit v Basele. Iz perepiski Zhaka Gandshina s Gustavom Rizom, Karlom-Allanom Mobergom, Hainrikhom Besselerom [On the History of Some Failed Defences in Basel. From the Correspondence of Jacques Handschin with Gustav Rees, Karl-Allan Moberg, Heinrich Besseler]. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii*, 2018, no. 2 (33), pp. 66–81. (In Russian)

9 Kniazeva J.V. Novyye dokumenty k istorii evropeisko-amerikanskikh dialogov poslevoyennogo muzykovedeniya. Leo Schrade, Zhak Gandshin, Armen Karapetyan [New Documents to the History of European-American Dialogues in Postwar Musicology. Leo Schrade, Jacques Handschin, Armen Carapetyan]. *Novyye dokumenty po istorii iskusstvoznaniya: XX vek* [New Documents on the History of Art History: 20th Century]. Issue 2: 1940-e — 1960-e gody [1940s — 1960s], ed.-comp. J.V. Knyazeva. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2018, pp. 41–86. (In Russian)

10 Kniazeva J.V. Manfred Bukoftser, Paul Zakher i baselskii ordinariat [Manfred Bukofzer, Paul Sacher and the Basel Ordinariate]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoi konservatorii*, 2019, no. 4 (39), pp. 162–193. (In Russian)

11 Kniazeva J.V. “Russkii motiv” v perepiske Zhaka Gandshina i Otto Kinkeldei [“Russian Motif” in the Correspondence of Jacques Handschin and Otto Kinkeldey]. *Vremennik Zubovskogo instituta*, 2022, issue 2 (37), pp. 123–130. (In Russian)

12 Kniazeva J.V. Zhak Gandshin i pervyye poslevoennye sobraniya Mezhdunarodnogo muzykovedcheskogo obshchestva. Po materialam perepiski uchenogo [Jacques Handschin and the First Post-war Meetings of the International Musicological Society. Based on the Correspondence of the Scholar]. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii*, vol. 14, issue 2 (2023, June), pp. 366–385. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.05. (In Russian)

13 Kniazeva J.V. Zhak Gandshin i Mezhdunarodnoe muzykovedcheskoe obshchestvo. Neskol’ko razmyshlenii v svyazi s kongressami 1920–1940-kh godov [Jacques Handschin and the International Musicological Society. A Few Reflections on the Congresses of the 1920s and 1940s]. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii*, vol. 14, issue 4 (2023, December), pp. 750–771. (In Russian)

14 Kniazeva J.V., Mikhailov A.A. Nauchnoe sotrudnichestvo muzykoveda Ya. Ya. Gandshina i fizika V.I. Kovalenkova: sozdanie petrogradskoi akusticheskoi laboratorii [Scientific Cooperation between Musicologist J.J. Handschin and Physicist V.I. Kovalenkov: Foundation of the Petrograd Acoustic Laboratory]. *Nauchno-tekhnicheskie vedomosti Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo Politekhnicheskogo universiteta. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki*, 2011, no. 2 (124), pp. 124–129. (In Russian)

15 Maier F.M. Ernst Robert Kurtsius, Zhak Gandshin i ikh knigi 1948 goda [Ernst Robert Curtius, Jacques Handschin and Their 1948 Books]. *Novyye dokumenty po istorii iskusstvoznaniya: XX vek* [New Documents on the History of Art History: 20th Century]. Issue 2: 1940-e — 1960-e gody [1940s-1960s], ed.-comp. J.V. Knyazeva. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2018, pp. 87–115. (In Russian)

16 Otchet o lektsiyakh “Iz istorii organa i organnoi literatury”, prochitannykh J[akovom] Gandshinym letom 1919 goda [Report on the Lectures “From the History of the Organ and Organ Literature” Given by Ya[kov] Handschin in the Summer of 1919]. *Muszykal’nyi otdel Narkomprossa. Izvestiya nauchno-teoreticheskogo podotdela* [Musical Department of the People’s Commissariat of Education. Bulletin of the Scientific-theoretical Sub-department], issue 2. Petrograd, 1921, pp. 55–86. (In Russian)

17 Erni J. *Paul Sacher, Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk.* Basel, Schwabe, 1999. 215 S.

18 *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie,* hg. H. Oesch. Bern-Stuttgart, Verlag Paul Haupt, 1957. 397 S.

19 Handschin J. Musikalisches aus Russland. *Basler Nachrichten*, LXXVI Nr. 332, 333, 06.08.1920.

20 Handschin J. Über das Studium der Musikwissenschaft. *Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft* III, 1936, pp. 15–18, 36–39.

21 Handschin J. Musicologie et musique. *Kongress-Bericht: Internationale Gesellschaft der Musikwissenschaft Basel 1949*. Bärenreiter, 1951, pp. 9–22.

22 Kirnbauer M. «Tout le monde connaît la Schola» — eine Spurensuche zur Vorgeschichte der Schola Cantorum Basiliensis. *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis,* 32, 2008, S. 145–157.

23 Kirnbauer M., Zimmermann H. Wissenschaft, in keimfreier Umgebung‘? Musikforschung in Basel 1900–1960. *Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von A. Gerhard. Stuttgart, Weimar, 2000, S. 321–346.

24 Kniazeva J. *Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte*, hg. vom Musikwissenschafftlichen Institut der Universität Basel, red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel, Schwabe, 2011. 1045 S.

25 Leech-Wilkinson D. *The Modern Invention of Medieval Music.* Cambridge University Press, 2002. 335 p.

26 Maier F.M. Einleitung. *Jacques Handschin. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften*, hg. F.M. Maier. Schliengen, Edition Argus, 2000, S. 7–43.

27 Zimmermann H. Musikwissenschaft unter neutralem Regime. Die Schweizer Situation in den 20er bis 40er Jahren. *Musikforschung — Faschismus — Nationalsozialismus: Referate der Tagung Schloss Engers (8.–11. März 2000)*, hg.v. I. v. Foerster, Ch. Hust, Ch.-H. Mahling. Mainz, Are Musik Verlag, 2 unveränderte Auflage, 2004, S. 121–141.

УДК 78.08
ББК 85.95

Вершинина Анастасия Владимировна
Аспирант, кафедра современной музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 125009, Россия, Москва, ул. Большая Никитская, 13
ORCID ID: 0009-0006-1494-0994
ResearcherID: JTV-2205-2023
korotina_93@mail.ru
Ключевые слова: Н.Н. Сидельников, музыкальный жанр, исполнительский состав, жанровый микст, топос, инструментальная музыка, симфония, неофольклоризм

Вершинина Анастасия Владимировна

К вопросу о систематизации инструментального наследия Н.Н. Сидельникова

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-452-475

Для цит.: Вершинина А.В. *К вопросу о систематизации инструментального наследия Н.Н. Сидельникова //* Художественная культура. 2024. № 3. С. 452–475. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-452-475.

For cit.: Vershinina A.V. To the Issue of N.N. Sidelnikov's Instrumental Heritage Systematization. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 452–475. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-452-475. (In Russian)

Vershinina Anastasia V.
PhD Student, Contemporary Music Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0009-0006-1494-0994
ResearcherID: JTV-2205-2023
korotina_93@mail.ru
Keywords: N.N. Sidelnikov, musical genre, performing instrumentalists, genre mix, topos, instrumental music, symphony, neo-folklorism

Vershinina Anastasia V.

To the Issue of N.N. Sidelnikov's Instrumental Heritage Systematization

Аннотация. Творческое наследие композитора Н.Н. Сидельникова (1930–1992) охватывает множество музыкальных жанров — от фортепианных миниатюр и киномузыки до масштабных ораториальных и симфонических концепций. Будучи профессором Московской консерватории, Сидельников всегда оставался в русле актуальных художественных тенденций, мастерски переосмысливая и переплавляя их в своем творчестве.

Инструментальная музыка Сидельникова представляет одну из наиболее важных и в то же время неисследованных областей его деятельности. Тем не менее семнадцать сочинений для инструмента соло, ансамблей и оркестра образуют большой пласт в его наследии и ярко характеризуют творческую индивидуальность композитора. Исполнительские составы в сочинениях Сидельникова не регламентируются традициями музыкальных жанров — например, в его наследии есть симфонии как для инструмента соло, так и для ансамбля инструментов и оркестра. А сами жанры чаще всего смешанные, причем набор тех или иных жанровых признаков, как правило, обусловлен конкретной авторской идеей; между тем двойные жанровые определения (симфония-соната, концертная симфония, симфония-дивертисмент и др.) вызывают вопросы о соотношении нескольких жанровых дефиниций в рамках одного сочинения. В многообразном и неоднородном по ряду признаков инструментальном наследии композитора прослеживается явная тенденция его обращения к нескольким излюбленным топосам — неким «общим местам», которые характеризуются определенной тематикой и характерными для ее воплощения средствами музыкального языка. Из вышесказанного следует, что вопрос о систематизации инструментального творчества Сидельникова неоднозначен и может предполагать разные подходы — как в соответствии с исполнительским составом сочинения, так и по принципу принадлежности группы сочинений к разным топосам. В данной статье мы рассматриваем оба подхода и их релевантность по отношению к наследию композитора.

Abstract. The creative heritage of composer N.N. Sidelnikov (1930–1992) covers many musical genre — from piano miniatures and film music to large-scale oratorio and symphonic concepts. As a professor at the Moscow Conservatory, Sidelnikov always followed current artistic trends, masterfully rethinking and refining them in his creative work.

Sidelnikov's instrumental music represents one of the most important and at the same time unexplored areas of his activity. Nevertheless, seventeen works for solo instrument, ensembles and orchestra form a large layer in his legacy and clearly characterize the composer's creative individuality. Performing instrumentalists in Sidelnikov's works are not regulated by the traditions of musical genres — for example, his heritage includes symphonies for a solo instrument, an ensemble and an orchestra. The genres are most often mixed, and a set of certain genre features, as a rule, is determined by a specific author's idea; meanwhile, double genre definitions (symphony-sonata, concert symphony, symphony-divertimento, etc.) raise questions of the relationship between several genre definitions within one composition. In the composer's diverse and heterogeneous instrumental heritage, there is a clear tendency for him to turn to several favourite topoi — certain 'common places' that are characterized by a certain theme and means of musical language characteristic of its expression. From the above it follows that the question of systematizing Sidelnikov's instrumental works is ambiguous and may involve different approaches — depending on performing instrumentalists in a musical work or a group of compositions belonging to different toposes. In this article we consider both approaches and their relevance in relation to the composer's legacy.

Введение

В ряду представителей советской музыкальной культуры композитор Николай Николаевич Сидельников (1930–1992) занимает одно из самых почетных мест. Его творчество отличается широтой и многообразием — в самых разных жанрах академической музыки он создал уникальные по концепции произведения, ярко представляющие его индивидуальность. Творческая жизнь Сидельникова всегда была связана с Московской консерваторией, которую он окончил в 1957 году[1], а впоследствии более 30 лет вел в ней свой класс композиции. Среди ближайших современников Сидельникова — такие музыканты, как А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Волконский, Р. Щедрин, Г. Свиридов, Г. Уствольская, А. Караманов, Б. Тищенко и др. Личное общение и творческие диалоги с коллегами естественным образом формировали художественные принципы молодого Сидельникова, поэтому его можно считать человеком своей эпохи, на музыкальный язык которого оказали влияние, в частности, композиторы-шестидесятники. В числе прочего, Н. Сидельников вместе с коллегами, преподавателями кафедры композиции[2], принимал участие в написании коллективных Вариаций на темы 16-й симфонии Н.Я. Мясковского для симфонического оркестра (1966), посвященных столетнему юбилею Московской консерватории.

Сидельников был признанным композитором в СССР: он удостоился званий заслуженного деятеля искусств РСФСР и народного артиста РСФСР. За Концерт для 12 солистов-инструменталистов «Русские сказки» и хоровой цикл «Романсеро о любви и смерти» на стихи Ф. Гарсиа Лорки он получил Государственную премию РСФСР имени М.И. Глинки (1984). А «Русские сказки» принесли Сидельникову международный успех: сочинение вошло в десятку лучших произведений мирового Концертного сезона 1970/1971 на Международной трибуне композиторов ЮНЕСКО в Париже (IRC). Несмотря на большие заслуги композитора при жизни, его музыка не получила широкого распространения впоследствии — внушительная часть творческого наследия Сидельникова по сей день представлена рукописями, которые хранятся у родственников композитора и в библиотеке Московской консерватории, а то, что было издано при его жизни, почти не переиздавалось.

Впрочем, интерес к личности Сидельникова в научных кругах не ослабевает. Крупным исследователем его творчества является Г.В. Григорьева, монография которой уже пережила два издания (первое издание — прижизненное, 1986 год) [Григорьева, 2014]. Среди музыковедов, обращавшихся к творчеству композитора и очертивших важные вехи его наследия и стиля, назовем Т.И. Эсаулову [Эсаулова, 2007], Т.В. Чередниченко [Чередниченко, 2002], С.А. Петухову [Петухова, 2013], О.В. Комарницкую [Комарницкая, 2009]. Инструментальное творчество как целостная часть наследия композитора до настоящего времени не было объектом музыковедческого анализа, поэтому в данной статье мы предпринимаем попытку решить неоднозначный вопрос о систематизации инструментального наследия Сидельникова на основании разных подходов.

Основой для выбора того или иного жанрового решения у Сидельникова практически всегда становились музыкальные образцы предшествующих эпох. Жанровая панорама творчества композитора представляет широкий исторический диапазон (от барокко до XX века, породившего специфическую область киномузыки) с акцентом на классико-романтических прототипах. В наследии Сидельникова есть оперы («Аленький цветочек», оперная дилогия «Чертогон», опера «Бег»), оратории («Поднявший меч», оратория-реквием «Смерть поэта»), кантаты («Сокровенны разговоры», «Псалмы Давида»), симфонии (симфония-дивертисмент «Времена суток», «Песнь о Красном знамени», Третья симфония и др.), балет («Степан Разин»), камерная инструментальная и хоровая музыка. Сидельников много времени уделял изучению мирового искусства, истории и философии; отсюда «многовекторность» его творческих интересов и разнообразие музыкально претворенной тематики — историческая, мифологическая, русская, испанская, китайская, христианская и др.

Инструментальные сочинения Сидельникова представлены 17 опусами, создававшимися на протяжении всего творческого пути (1954–1992). Разнообразные по музыкальному языку, драматургии и идеям, они, тем не менее, образуют целостную область его твор-

(1) Среди его преподавателей — А. Александров, Е. Месснер, Ю. Шапорин.
(2) М. Чулаки, А. Александров, Е. Голубев, С. Баласанян, В. Фере, Д. Кабалевский, А. Шнитке, А. Николаев, А. Эшпай, Р. Щедрин.

чества. В инструментальной музыке Сидельниковым впервые были опробованы многие композиционные методы, задействованные впоследствии в вокальной и хоровой музыке: приемы создания пространственной звучности с помощью рассредоточенной фактуры, техника контрастной и имитационной полифонии, драматургия продолжительных моноритмических остинато, использование джазовой стилистики и др.

Жанровый аспект в инструментальной музыке Сидельникова весьма условен, поскольку многие определения (особенно касающиеся «статусных» жанров инструментальной музыки — симфонии, сонаты, концерта) используются им в соответствии с авторской концепцией — они «сочиняются» вместе с музыкой, а не обобщают свойственные конкретному жанру музыкальные характеристики (такие как детерминированный традицией исполнительский состав, структура сочинения, методы развития).

Рассмотрим эту особенность на примере симфонии. Только две из девяти симфоний Сидельникова написаны для симфонического оркестра без участия голоса и/или хора (романтическая симфония-дивертисмент «Времена суток», 1964; «Симфония о погибели Земли русской», 1989), в то время как другие предназначены для инструмента соло (роман-симфония для фортепиано соло «Лабиринты», 1992), для ансамбля инструментов (концертная симфония для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных «Дуэли», 1973), для брасс-квинтета («Венская симфониетта», 1981), для оркестра с солистами и хором (драматическая симфония для хора, солистов, чтеца и оркестра «Песнь о Красном знамени», 1967; Третья симфония для смешанного хора, органа и симфонического оркестра, 1968). Отметим, что только одна симфония из всех непрограммна — это Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982). В большинстве случаев здесь можно наблюдать жанровые смешения (даже если они не обозначены автором специально), и важнейшая задача исследователя — понять соотношение признаков разных жанров и принципов их взаимодействия в рамках одного сочинения.

Так, в «Дуэлях» сочетаются признаки концерта и симфонии: концертное начало можно объяснить условным противостоянием двух групп музыкальных инструментов (1-й рояль, виолончель, 1-я и 2-я партии ударных против 2-го рояля, контрабаса, 3-й и 4-й партий ударных) — Сидельников прямо называет их «дуэлянтами» и «секундантами». Симфоническое же начало в этом сочинении завуалировано: в двух частях из трех главенствуют сонатные принципы, а между частями есть тематические связи, но подчеркнуто «авангардный» музыкальный язык (серийность, свободная 12-тоновость, сонорика, алеаторика), чуждый отсылкам к классическим прототипам, не позволяет это в какой-либо степени расслышать. Таким образом, можно заключить, что в «Дуэлях» на первый план выходит концертный, а не симфонический принцип.

Систематизация инструментального наследия Сидельникова

Наиболее продуктивными способами систематизации инструментального наследия Сидельникова являются следующие: 1) в соответствии с исполнительским составом сочинения; 2) по принадлежности группы сочинений к какой-либо тематике или другой объединяющей особенности — то есть тому или иному топосу[3]. Первый способ наиболее соответствует традициям отечественного музыкознания, хотя он представляется несколько формальным и может поставить в один ряд сочинения, концептуально не имеющие почти ничего общего (например, Сонату-фантазию для фортепиано «Памяти великого артиста», 1964, и Роман-симфонию для фортепиано «Лабиринты», 1992). Второй подход позволяет выявить близкие по содержанию и музыкальному воплощению сочинения, причем иногда выходя за рамки инструментальной музыки — так, в границах «неофольклорного» топоса, помимо нескольких инструментальных сочинений, находятся кантата для смешанного хора «Сокровенны разговоры» (1975) и балет «Степан Разин» (1977). Однако, несмотря на общий топос и отдельные характерные для фольклора методы работы с материалом, эти сочинения демонстрируют иные принципы драматургии, свойственные скорее театральной музыке.

(3) Использование понятия «топоса» в отечественном музыковедении было предложено Л.В. Кириллиной по отношению к классическому стилю музыки XVIII — начала XIX веков. Под топикой подразумевается «система „общих мест“ музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами» [Кириллина, 2007, с. 3].

Важно отметить, что названные способы систематизации по отдельности нерелевантны в контексте наследия Сидельникова, поэтому в некоторых случаях целесообразнее использовать их вместе. К примеру, в Романтической симфонии-дивертисменте для оркестра «Времена суток» (1964) показательным и ведущим фактором выступает не столько инструментальный состав, сколько стилистическая направленность — в этом случае важнее, на наш взгляд, рассмотреть аналогичные решения композитора в «неоклассическом» топосе (причем необязательно только среди оркестровых сочинений).

Жанры большинства сочинений Сидельникова смешанные — это значительно затрудняет систематизацию и упорядочивание его наследия. Существующие на сегодняшний день научная терминология и таксономия не всегда позволяют с достаточной точностью и полнотой анализировать музыку XX столетия. Применение по отношению к XX веку понятий, заимствованных из более ранних эпох (в том числе таких, как «топос»), практически всегда предполагает их новую трактовку или как минимум наделение новыми смыслами — так, если понятие «топос» в музыке классицизма определяет прежде всего характер и эмоциональный настрой сочинения (пастораль, героика, радость и др.), то в XX веке и в современной музыке совершенно неоспорима его связь с музыкальной стилистикой — обращение композитора к разным историческим парадигмам уже можно считать обращением и к разным топосам[(4)].

Исполнительский состав сочинений как способ систематизации инструментального наследия

Область инструментальной музыки Сидельникова включает три большие группы сочинений: для инструмента соло (в основном для фортепиано), инструментальные ансамбли и оркестровые сочинения.

(4) Следует пояснить, что устойчивой системы топосов относительно музыки XX века не существует, поэтому ориентироваться следует прежде всего на наследие конкретного композитора — на его частые обращения к определенным темам и сходным средствам их музыкального и драматургического воплощения. Также стоит сказать, что есть топосы широкого значения и есть более локальные, те, которые могут быть включены в более крупный (например, «сказочный» топос может являться частью «неофольклорного» и т.п.); впрочем, подобная иерархия не всегда актуальна.

Среди сольных опусов наибольший интерес представляют два поздних сочинения — цикл из 12 этюдов-впечатлений для фортепиано «Америка — любовь моя» (1990) и роман-симфония для фортепиано соло «Лабиринты» (1992). Уже сами жанры говорят о нетипичном подходе автора к концепции сольных фортепианных произведений. Этюды являются впечатлениями по сути — Сидельников их написал очень быстро, по свежим и ярким воспоминаниям от поездки в 1990 году в США; образы цикла вдохновлены шумными автострадами американских мегаполисов, многонациональными и совершенно непохожими друг на друга районами Нью-Йорка, величавой и плавной рекой Гудзон, а главным музыкальным средством для воплощения этих образов был избран джаз, особенно любимый и постоянно использовавшийся Сидельниковым на всех этапах его творческого пути стилевой ресурс. В этих этюдах важная роль отведена фортепианной фактуре, сложной, многоголосной и многопластовой, которая проложила путь к «Лабиринтам» с их эффектами оркестральности, пространственности и многострочной нотной записью. Цикл «Америка — моя любовь» был исполнен в США и получил высокую оценку критиков. По сей день единственная зарубежная крупная научная работа о Сидельникове посвящена этому циклу этюдов [Lien, 2003].

«Лабиринты» получили статус романа-симфонии вследствие сложности масштабной композиции, основанной на мифологическом сюжете о Тесее и Минотавре в форме полуторачасовой драматической симфонии — в противовес ансамблевым «Дуэлям», где главенствовал концертный принцип, в этом сочинении для фортепиано очень ярко выражено симфоническое начало, которое проявляется в сложной драматургии, в тематическом развитии и формах частей. Ноты «Лабиринтов» — это полноценная партитура, где большое количество голосов записано на 2–6 строках, а у каждого голоса или фактурного пласта есть своя функция и условная «оркестровая» краска.

Следует отметить, что безусловную художественную ценность в творчестве Сидельникова имеют циклы детских фортепианных пьес «Саввушкина флейта» (1966) и «О чем пел зяблик» (1971). В этих фортепианных миниатюрах композитор исследовал методы работы с фольклорными жанрами (пьесы «Саввушкина флейта», «Уж как я свою коровушку люблю», «Хороводы» из цикла «Саввушкина флейта»; «Колыбельная берез», «Слышу песню на родимой стороне» из

цикла «О чем пел зяблик»), принципы смешения жанров (сонатины-этюды «В полях ветерок» и «В долине ветерок», одночастная соната-каприччио «Осенний ветер» из цикла «О чем пел зяблик»), а также широко использовал полифонические приемы и элементы сонорики и джаза в отдельных пьесах.

Сочинения для инструментальных ансамблей можно считать вершинами творческого наследия Сидельникова. Любопытно, что в четырех ансамблевых опусах практически нет камерного звучания (разве что в I части «Славянского триптиха») — таким образом, концепция и драматургия сочинений не связана с исполнительскими составами. Впрочем, Сидельников нередко использовал специально сочиненные составы для конкретных произведений. Таковы «Русские сказки» (1968) и «Дуэли» (1973) — они и сегодня звучат современно, а использование ярких тембровых находок в сочетании с новейшими композиционными и расширенными исполнительскими техниками выдвигает их в ряд выдающихся достижений советской музыки второй половины XX века.

Театральность и яркая образность Концерта для 12 солистов-инструменталистов «Русские сказки» проявились не только в музыке, но и в подзаголовках частей, содержащих характерные словесные эпитеты[5]. «Русские сказки» — одно из самых ярких неофольклорных сочинений композитора, причем наряду с квазифольклорными элементами активно используется авангардная стилистика (сонорика, алеаторика, нетрадиционные исполнительские приемы). Для изложения музыкального материала характерны переменный и нерегулярный метр, отсутствие акцентированной сильной доли, ритмические сбивки и неквадратность, синтез гемитоники как средства организации звуковысотности в сочетании с попевочностью диатонического типа. В мелодике «Русских сказок» едва ли можно обнаружить длительное развертывание — напротив, преобладают очень лаконичные музыкальные фразы, зачастую — краткие мотивы, которые впоследствии развиваются методом варьирования. В связи с этим можно говорить о развитии идеи микротематизма, которая парадоксальным образом характерна как для неофольклорного, «архаического», так и для остросовременного, «авангардного» материала[6].

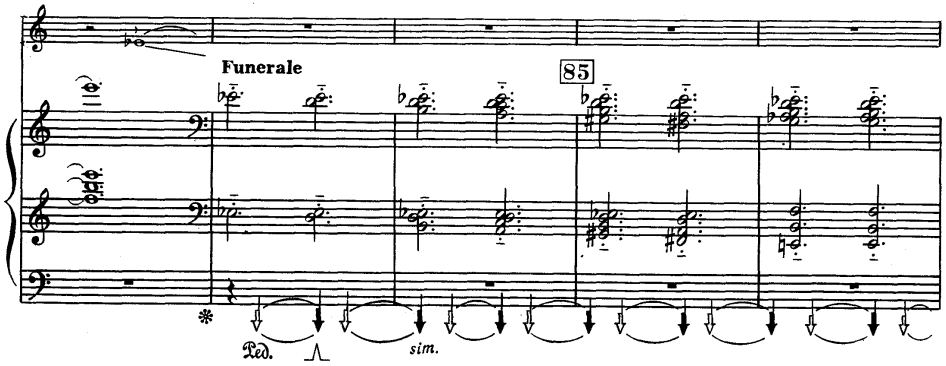
(5) Например, II. «Пенье комариное да страхи болотные», VIII. «Города волшебные в озерах отражаются; кинешь камень — нету города» и др.

Ансамбль солистов в «Русских сказках» Сидельникова[7] вполне можно было бы назвать камерным оркестром. Так, И.А. Барсова в своей статье о камерном оркестре писала: «Камерному оркестру XX века свойственны значительная свобода, ненормированность, как бы случайность состава, каждый раз определяющегося тем или иным художественным замыслом. Под современным камерным оркестром нередко подразумевают состав, в котором, как в камерном ансамбле, каждая инструментальная партия представлена преимущественно одним солистом. <…> Границы между камерным оркестром и камерным ансамблем довольно расплывчаты» [Барсова, 1974, с. 675–676]. В столь необычном ансамблевом составе распределение ролей и функций инструментов, однако, несколько иное по сравнению с традиционным симфоническим оркестром. Главную роль здесь играют духовые и ударные инструменты, а не струнные. Это рождает именно «ансамблевое» качество — камерность звучания и сольно-диалогический характер инструментального высказывания в противовес оркестровой мощи с привычной опорой на струнную группу. По Ю.С. Каспарову, такой «большой ансамбль солистов, где каждая группа симфонического оркестра представлена одним инструментом», можно назвать «симфониеттой» [Каспаров, 2003, с. 2]. В связи с этим также можно провести параллель с творческим методом И. Стравинского, на этапе неоклассической стилевой ориентации струнной группе предпочитавшего духовые и ударные инструменты.

Среди ансамблевых сочинений гораздо менее известны две дуэтные сонаты Сидельникова — «Славянский триптих» для скрипки и фортепиано в трех настроениях (1974) и Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982). «Славянский триптих» во многом ассоциируется с «Русскими сказками» — прежде всего обращением к неофольклорному топосу и использованием обобщенных образов русской старины в подзаголовках частей: I. За горизонтом скрылось

(6) Подобные стилистические решения свойственны композиторам Новой фольклорной волны — в частности, Р.С. Леденёву, Р.К. Щедрину.

(7) Флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, ударные — 2 исполнителя.



Ил. 1. Н. Сидельников. Соната «Славянский триптих», фрагмент II части
Fig. 1. N. Sidelnikov. Sonata “Slavic triptych”, fragment of II movement

солнце берендеев; II. В стране журавлей; III. Метель заметет все следы. Неторопливость развертывания, эпичность и повествовательность свойственны триптиху на протяжении всей партитуры, несмотря на быстрые темпы в крайних частях. Впрочем, «Славянский триптих» — сочинение неоднозначное, поскольку в нем очевиден и автобиографический пласт: в точке золотого сечения всей формы, в конце второй части есть раздел «Funerale», где недвусмысленно звучит анаграмма имени композитора *es — d — h (si)*[8]. На фоне кластерной педали в самом низком регистре фортепиано она изложена мерными длительностями в октавной дублировке.

Эту же автобиографическую линию продолжает и масштабная Симфония-соната для виолончели и фортепиано, которая оканчивается той же анаграммой имени Сидельникова.

Одним из ключевых свойств инструментальной музыки Сидельникова следует считать программность. По мнению композитора, музыка вся по своей сути программна, а комментарии автора, если они есть, еще более «способствуют точности восприятия» [Григорьева, 2014,

(8) Анаграмма образована путем перестановки звуков *h–d–e*, составляющих авторскую монограмму Сидельникова. Монограмма, в свою очередь, включает звуки-буквы фамилии композитора в латинской транскрипции Si-d-e-lniko-f-f, где звук «si» («си») для удобства заменен на «*h*». Возможны варианты монограммы из трех звуков (*h–d–e*) и четырех (*h–d–e–f*); также случаются замены звуков (*es* вместо *e*, *fis* вместо *f* и др.).

с. 8]. Инструментальные сочинения Сидельникова по большей части имеют названия и подзаголовки частей, отражающие содержательно-смысловую сторону музыки. Кроме того, программный аспект может быть представлен завуалированно в музыкальном материале — с помощью уже упомянутой авторской монограммы *h — d — e — (f)* и ее модификаций, которые пронизывают ряд его сочинений (особенно поздних), представляя в творчестве композитора особый знак-символ.

Между появлением оркестровых сочинений у Сидельникова наблюдаются большие временные отрезки: Романтическая симфония-дивертисмент в четырех портретах («Времена суток») (1964) — одно из ранних сочинений композитора, в то время как «Симфонию о погибели Земли Русской» для большого оркестра (1989) можно считать одним из итогов творческого пути. Между ними была создана совсем небольшая «Весенняя увертюра» для симфонического оркестра (1974) — сочинение очень светлое, виртуозное, с яркой колористической трактовкой оркестра[9].

Четырехчастная симфония-дивертисмент «Времена суток» стала в некотором роде «вариациями на стиль»[10]. В качестве стилевых моделей Сидельниковым были избраны «портреты» композиторов разных эпох (любопытно, что здесь нет ни классиков, ни романтиков): А. Вивальди (I. Полуденный концерт в старинном духе), М. Равель (II. Вечерний карнавал вальсов), А. Берг (III. Ноктюрн) и И. Стравинский (IV. Утренний балет метра и ритма). Структура целого соответствует симфоническому циклу — отметим классические темповые соотношения и функции частей (есть даже тематические связи между частями), — а разную стилевую направленность «сглаживает» и объединяет идея суточного цикла (от полудня до утра), невольно ассоциирующаяся с симфониями №№ 6–8 Й. Гайдна («Утро», «Полдень», «Вечер»). Сам Сидельников так говорил об этой симфонии: «Симфония-дивертисмент, то есть симфония, не претендующая ни на какие… глобальные страсти. Мне хотелось просто показать красоту этих культур, воссоздать образы великих музыкантов… если и есть

(9) Можно сослаться на преобладание tutti, «всплески» струнных и арф, интонации-кличи у труб, эпизоды с маршевым ритмом и другие яркие проявления концертных признаков.

(10) Данный термин принадлежит С.И. Савенко и использовался в отношении творчества И. Стравинского [Савенко, 2001].

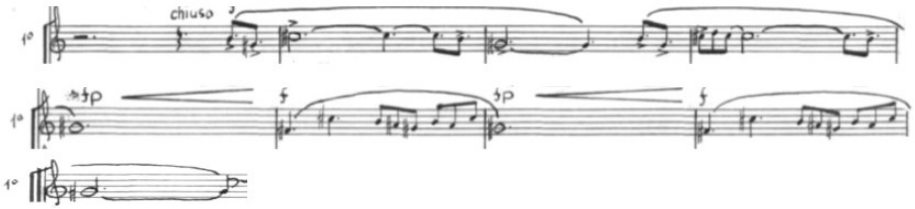
здесь признаки стилизации, то они скрываются в побочных элементах-штрихах, в ритмической стороне и т.д.» [Венок Н.Н. Сидельникову, 2001, с. 119]. В идее исследования и «пробы» чужого стиля прослеживается явное влияние И. Стравинского («Пульчинелла», «Орфей» и др.), а в среде ближайших современников Сидельникова подобные искания были свойственны А. Шнитке.

Совершенно иная по своему замыслу «Симфония о погибели Земли Русской» для большого (четверного) состава оркестра, написанная в 1988 году к празднованию 1000-летия со дня Крещения Руси. Это историческое событие вызвало большой резонанс в СССР и за рубежом, стало заметным явлением общественно-политической жизни страны и вызвало к жизни ряд значительных сочинений, в ряду которых, в частности, «Стихира на тысячелетие крещения Руси» для симфонического оркестра и «Запечатленный ангел» для хора, мальчишеского голоса и свирели Р. Щедрина и «Стихи покаянные» для смешанного хора без сопровождения А. Шнитке.

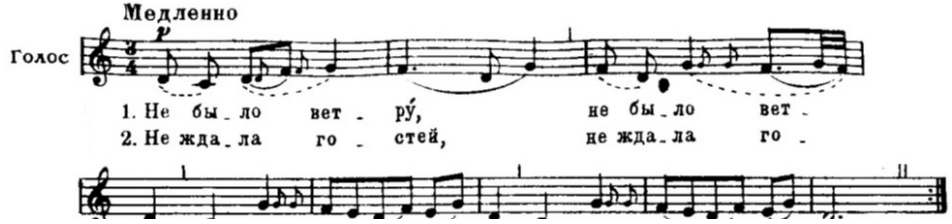
«Симфонии о погибели Земли Русской» в партитуре предшествует посвящение: «Посвящается бессмертному подвигу древнего рязанского витязя — Евпатия Коловрата, с малой дружиной врубившегося в полумиллионную орду Батыя, — погибшего, но не побежденного». По всей вероятности, свое название симфония получила благодаря исторической повести середины XIII века «Слово о погибели Русской земли после смерти великого князя Ярослава»[(11)]. Примерно в то же время была написана и «Повесть о разорении Рязани Батыем», в состав которой вошло сказание о Евпатии Коловрате (единственный источник с упоминанием данной исторической личности).

В часовой по длительности симфонии три части: I. Последний псалом (Allegro bruscamente); II. Помни о Китеже! (Lento); III. Унесите меня ветры (Allegro molto, sempre leggiero, con nostalgia). О структуре симфонии Сидельников рассказывал в своем письме пианисту Г. Хаймовскому: «Часть первая — „Последний псалом“ представляет токкату, написанную в сложной сонатной форме. Часть вторая — „Помни о Китеже“ (Китеж — это древний волшебный град, ушедший

(11) Оригинальное название: «Слово о погибели Руськыя земли и по смерти великого князя Ярослава».



Ил. 2. Н. Сидельников. «Симфония о погибели Земли Русской», III часть, фрагмент партии 1-й валторны (in f)
Fig. 2. N. Sidelnikov. “Symphony about the death of the Russian Land”, III movement, fragment of the 1st horn part (in f)



Ил. 3. Русская народная свадебная песня «Не было ветру», записанная М.А. Балакиревым на Волге в 1860-е годы
Fig. 3. Russian folk wedding song “There was no wind”, recorded by M.A. Balakirev on the Volga in the 1860s

при приближении татар в озеро, под воду), также написана в очень сложных сонатных отношениях. Часть третья — „Унесите меня ветры“ — рондо-соната. В ней используется в качестве одного из рефренов древняя русская свадебная песня — „Не было ветру“. Эта часть представляет собою скорбно-печальное, горестное и трепетное авторское раздумье на фоне как бы веющих над разоренной родиной ветров» [Сидельников, 1989].

Именно здесь, в финале, встречается редчайший у Сидельникова прием прямого цитирования фольклорного материала. Русская народная свадебная песня «Не было ветру» была избрана композитором неслучайно; она основана на трихордовой интонации, которая пронизывает все неофольклорные (и не только) сочинения Сидельникова.

Кроме того, этот трихорд в определенном высотном положении является авторской монограммой композитора (*h — d — e*)[12]. Таким образом, на основе интонационной «сцепки» песня «Не было ветру» совершенно естественным образом входит в музыку этой симфонии.

«Симфония о погибели Земли Русской» представляет симфонический жанр в чистом виде, что не так часто встречается у Сидельникова, который, как уже было отмечено, предпочитал жанровый синтез — так, в его наследии есть симфония-соната, симфония-дивертисмент, этюды-впечатления, роман-симфония, соната-элегия и др. Впрочем, эту тенденцию можно считать эпохальной, поскольку образцы подобных жанровых микстов есть и в творчестве других советских композиторов. Приведем несколько известных примеров: Ю. Шапорин — Симфония-кантата «На поле Куликовом», соч. 14 (1938); Н.Я. Мясковский — Симфония-баллада № 22 Си минор, соч. 24 (1941); С. Прокофьев — Симфония-концерт для виолончели с оркестром, соч. 125 (1952); А. Хачатурян — Симфония № 3 До мажор «Симфония-поэма» (1947); А. Шнитке — Симфония № 2 (Симфония-месса) (1979); А. Эшпай — Симфония № 4 (Симфония-балет) (1980) и др.

Топосы инструментальной музыки Сидельникова

Начало зрелого этапа творчества Сидельникова хронологически пришлось на вторую волну авангарда, кульминацией которой стали 1950–1960-е годы. В то время многие композиторы в разных странах (и в СССР в том числе) сделали свое творчество полем экспериментов и исканий в области новых музыкальных техник — додекафонии и сериализма, алеаторики, сонорики, полистилистики — и новых стилей: неофольклоризма, неоромантизма, позже — минимализма и других технико-стилевых направлений. Современник этих тенденций, Сидельников на подобном фоне может восприниматься скорее традиционалистом, поскольку он очень избирательно включал новые музыкальные средства в свою композиторскую стилистику. Гораздо более характерно для него обращение к разным топосам, систематизацию которых мы предлагаем ниже.

(12) Неслучайно даже на надгробии композитора высечен фрагмент мелодии этой песни.

«Неофольклорный» (он же «русский») топос — один из важнейших для Сидельникова. Композитора привлекали древние пласты фольклора и истории — темы и образы своих музыкальных сочинений он черпал в сказках, легендах и других областях русской старины. Начало творческого пути Сидельникова пришлось на период движения Новой фольклорной волны в СССР (конец 1950-х — начало 1980-х), яркими представителями которой были Р. Щедрин, Р. Леденёв, С. Слонимский, Г. Свиридов и др. Использование ряда музыкальных средств, характерных для фольклора, проявилось в таких инструментальных сочинениях Сидельникова, как «Русские сказки» (1968), «Славянский триптих» для скрипки и фортепиано (1974), фортепианный цикл «Саввушкина флейта» (1966), а также оркестровая «Симфония о погибели Земли Русской» (1989).

Укорененность Сидельникова в русской музыке неоспорима, на что справедливо указывают исследователи. В своей монографии Г.В. Григорьева пишет: «Корни музыки Сидельникова уходят к „Камаринской“ Глинки, к принципу симфонизации народной песни, с одной стороны, и вариационным принципам развития — с другой. То, что композитор органически синтезировал интонационность русского склада с различными признаками современного ее „слышания“ (сонорикой, джазовостью), выделяет его среди авторов с национальными истоками творчества» [Григорьева, 2014, с. 166].

Не менее важен «неоклассический»[13] топос в творчестве Сидельникова, который также стал заметной тенденцией в музыке XX века. Создание сочинений в стилях ушедших эпох (необарокко, неоклассицизм, неоромантизм) — традиция, идущая во многом от И. Стравинского и нашедшая продолжение у А. Шнитке («Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано, сочинения в жанре Concerto grosso), Р. Щедрина («Эхо-соната», «Музыка для города Кетена») и других современников композитора. У Сидельникова в границах «неоклассического» топоса, помимо уже рассматриваемой «Романтической

(13) В нашем понимании «неоклассический» топос подразумевает музыку в «исторических» стилях, независимо от конкретной эпохи (барокко, классицизм или романтизм). Единое определение представляется более удобным в использовании, а также исключает принадлежность сочинения сразу к двум нео-стилям (так, Романтическая симфония-дивертисмент «Времена суток» объединяет черты барокко и романтизма).

симфонии-дивертисмента в четырех портретах» (1964), находятся также Две фуги для фортепиано (1954), Canto a cappella (Фантазия в старинном духе для альта соло, 1976), Венская симфониетта в тоне Es для медных духовых (1981), Пассакалья для органа (1989).

В названных сочинениях стилистика барокко и классицизма представлена с разным «удельным весом». Так, музыкальный язык ранних фортепианных фуг, опирающийся на хроматическую тональность, реализуемую в облике «рваной» интонационности и сложной диссонантной вертикали, несмотря на следование автора общим контурам барочного жанра, свидетельствует в пользу XX века. Самое точное следование стилистике старинного жанра проявилось, пожалуй, в Пассакалье (1989), единственном сочинении Сидельникова для органа, представляющем собой вариации на basso ostinato в медленном темпе (Largo rigoroso), с широким использованием имитационной полифонии и сложного контрапункта. Прототипами Пассакальи Сидельникова могли стать сочинения Д. Букстехуде и И.С. Баха. Тема пассакальи звучит в партии педали и представляет собой ровное движение половинными длительностями (*d-e-fis-g-gis-a-b-cis)*, а ее мелодический контур ассоциируется с музыкально-риторической фигурой *anabasis* (символ вознесения, восхождения).

Любопытную трактовку классического жанра представляет «Венская симфониетта». Состав исполнителей представлен брасс-квинтетом (две трубы, валторна, тромбон и туба), нигде больше не встречающимся у Сидельникова в качестве солирующей группы. Симфониетта достаточно камерная и по масштабам — четыре части занимают около 15–16 минут звучания. Все части имеют подзаголовки, связанные с образами старой Вены: I. Кернтнер-Концерт; II. Воспоминание о вальсе; III. Венок на могилу Гайдна; IV. Прогулка на старинном «Мерседесе». Строение цикла — количество частей и темповые соотношения — вполне соответствует традиционной симфонии в классическом стиле (в данном случае в уменьшенном и упрощенном варианте). Достаточно необычен для жанра симфонии и в целом для цикла тот факт, что все части написаны в главной тональности (Es dur), в то время как тональные контрасты призваны быть важнейшим средством развития драматургии в симфонических опусах.

Часть инструментальных сочинений Сидельникова нельзя отнести к какому-либо объединяющему топосу, поскольку в них не отражена

приверженность композитора той или иной тематике или стилевому направлению, как было в случаях с «неофольклорным» и «неоклассическим» топосами. Тем не менее их объединяет один из значимых композиционных принципов Сидельникова — особое отношение к жанру симфонии, когда средствами камерного исполнительского состава реализовывалась полноценная симфоническая концепция. Подобных сочинений в наследии композитора не так много, но все они знаковые — это Концертная симфония для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных «Дуэли» (1973), Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982) и Роман-симфония «Лабиринты» в пяти фресках для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее (1992). Масштаб и драматургия этих сочинений: тончайшая работа с тематизмом (вплоть до создания системы лейтмотивов в «Лабиринтах»), наличие интонационных связей между частями, трактовка малого состава как оркестра (с помощью многопластовой фактуры, обилия контрастной полифонии, сонорики и др.) — не позволяют отнести их к категории камерной музыки. Каждое из них представляет собой сложное и оригинальное претворение композитором идеи симфонического жанра. Исполнение Виолончельной симфонии-сонаты и «Лабиринтов» требует большого мастерства, эмоциональной отдачи и выносливости от исполнителей, отчасти поэтому эти сочинения редко звучат со сцены («Дуэли» гораздо более известны, но в них более развернутый состав исполнителей и, как уже говорилось, явное преобладание концертного принципа). Несколько особняком в этом списке может стоять «Венская симфониетта» для брасс-квинтета, которая формально хоть и принадлежит жанру симфонии, но по авторскому замыслу не рассчитана на грандиозные симфонические масштабы: «сочинение не претендует на особую глубину, оно изящно, остроумно, свежо, изобретательно» [Григорьева, 2014, с. 39].

Заключение

Музыкальный язык Сидельникова был на редкость цельным и почти не менялся на протяжении всего творческого пути: одни и те же мелодические и фактурные приемы можно встретить как в самый ранний период его творчества, так и в последних сочинениях. Соот-

ветственно, говорить о какой-либо специфической эволюции его стиля нецелесообразно; однако при ближайшем рассмотрении очевидны искания и находки композитора в пределах одного жанра, топоса или исполнительского состава.

Несомненно, по отношению к анализу и систематизации музыки XX–XXI веков нужны новые перспективные подходы, соответствующие многостилевой и разнородной палитре музыкального наследия. Зачастую оригинальные решения можно найти в авторских системах анализа современной музыки — например, А.А. Амрахова предлагает заимствовать лингвистический термин «внутренний лексикон», под которым она подразумевает «определенным образом артикулированное семантическое поле, с уже сформулированными отношениями и частными закономерностями», причем «способы этой артикуляции развиваются и множатся от произведения к произведению, формируя неповторимость авторского стиля» [Амрахова, 2005, с. 13–14].

Очевидно, единственно верного подхода к анализу и систематизации музыкального наследия Сидельникова на сегодняшний день нет, но отчасти в этом и кроется своеобразие природы индивидуальности творца, не сводимой к «каталогизированным» типам и системам. Именно непохожесть и неординарность Сидельников ценил в человеке превыше всего, утверждая: «Для меня сегодня существует лишь одна национальность на этой планете Земля — Национальность Неповторимой и Уникальной (но только Созидающей, а не Разрушающей) ЛИЧНОСТИ» [В схватке с Минотавром, 2010, с. 94]. Изучение обширного и многообразного творчества Сидельникова может дать ключ к пониманию как собственно композиторского стиля, так и контекстуальных ему процессов в искусстве XX столетия, что, безусловно, откроет перспективные горизонты в музыковедческом анализе новой музыки.

Список литературы:

1 *Амрахова А.А.* Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов): Автореф. дис. … доктора искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2005. 35 с.

2 *Барсова И.А.* Камерный оркестр // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 675–676.

3 В схватке с Минотавром. Из писем Н.Н. Сидельникова к Г.С. Хаймовскому // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 91–101.

4 Венок Н.Н. Сидельникову (1930–1992) // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 106–119.

5 *Григорьева Г.В.* Николай Сидельников. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Московская консерватория, 2014. 176 с.

6 *Каспаров Ю.С.* Темброфактура в современном камерном ансамбле: Учебное пособие. М.: Московская консерватория, 2023. 160 с.

7 *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.

8 *Комарницкая О.В.* Музыкальная Вселенная Николая Сидельникова. Опера «Чертогон» // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 195–199.

9 *Петухова С.А.* К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера // Искусство музыки: теория и история. 2013. № 7. С. 47–56.

10 *Савенко С.И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.

11 *Сидельников Н.Н.* Письмо Г. Хаймовскому: 22 октября 1989 года // Gregoryhaimovsky.com. URL: http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257 (дата обращения 14.12.2023).

12 *Сидельников Н.Н.* Человек, который был первым // Советская музыка. 1990. № 3. С. 3–6.

13 *Чередниченко Т.В.* Николай Сидельников // *Чередниченко Т.В.* Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 191–209.

14 *Эсаулова Т.И.* Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. М.: Композитор, 2007. 192 с.

15 *Эсаулова Т.И.* Лабиринт в «Лабиринтах» // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии: Материалы X Международной научной конференции 1–3 ноября 2010 года / РАМ им. Гнесиных; сост. и отв. ред. Л.С. Дьячкова. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2012. С. 303–315.

16 *Lien Mao-Shu.* Nikolai Sidelnikov's "America! It Is My Love", Twelve Etude-impressions for Piano Solo: Analysis and Performance Guide / Mao-Shu Lien. Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts in The Steinhardt School of Education. NY: New York University, 2003. 292 p.

References:

1 Amrakhova A.A. *Kognitivnye aspekty interpretatsii sovremennoi muzyki (na primere tvorchestva azerbaidzhanskikh kompozitorov)* [Cognitive Aspects of Interpretation of Modern Music (On the Example of the Work of Azerbaijani Composers)]: Dis. Abstract ... Doctor of Arts, 17.00.02, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 2005. 35 p. (In Russian)

2 Barsova I.A. Kamernyi orkestr [Chamber Orchestra]. *Muzykal'naya ehntsiklopediya* [The Musical Encyclopedia], ed. Yu.V. Keldysh. Vol. 2. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1974, pp. 675–676. (In Russian)

3 V skhvatke s Minotavrom. Iz pisem N.N. Sidel'nikova k G.S. Khaimovskomu [In a Fight with the Minotaur. From Letters from N.N. Sidelnikov to G.S. Khaimovsky]. *Muzykal'naya akademiya*, 2010, no. 1, pp. 91–101. (In Russian)

4 Venok N.N. Sidel'nikovu (1930–1992) [Wreath for N.N. Sidelnikov (1930–1992)]. *Muzykal'naya akademiya,* 2001, no. 1, pp. 106–119. (In Russian)

5 Grigor'eva G.V. *Nikolai Sidel'nikov* [Nikolay Sidelnikov]. 2nd ed., revised and compl. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2014. 176 p. (In Russian)

6 Kasparov Yu.S. *Tembrofaktura v sovremennom kamernom ansamble: Uchebnoe posobie* [Timbre-texture in a Modern Chamber Ensemble: Study Guide]. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2023. 160 p. (In Russian)

7 Kirillina L.V. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka* [Classical Style in Music of the 18th — Early 19th Centuries]. Part III: Poehtika i stilistika [Poetics and Stylistics]. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 376 p. (In Russian)

8 Komarnitskaya O.V. Muzykal'naya Vselennaya Nikolaya Sidel'nikova. Opera "Chertogon" [The Musical Universe of Nikolai Sidelnikov. Opera *Chertogon*]. *Problemy muzykal'noi nauki*, 2009, no. 1 (4), pp. 195–199. (In Russian)

9 Petukhova S.A. K istorii sozdaniya "Labirintov" Nikolaya Sidel'nikova: orbita mastera [On the History of the Creation of *The Labyrinths* by Nikolai Sidelnikov: The Master's Orbit]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya*, 2013, no. 7, pp. 47–56. (In Russian)

10 Savenko S.I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow, Kompozitor Publ., 2001. 328 p. (In Russian)

11 Sidel'nikov N.N. Pis'mo G. Khaimovskomu: 22 oktyabrya 1989 goda [Letter to G. Khaimovsky: 1989, October 22]. *Gregoryhaimovsky.com*. Available at: http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257 (accessed 14.12.2023). (In Russian)

12 Sidel'nikov N.N. Chelovek, kotoryi byl pervym [The Man Who Was the First]. *Sovetskaya muzyka*, 1990, no. 3, pp. 3–6. (In Russian)

13 Cherednichenko T.V. Nikolai Sidel'nikov [Nikolay Sidelnikov]. Cherednichenko T.V. *Muzykal'nyi zapas. 70-e: Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical Stock. 70s: Problems. Portraits. Cases]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002, pp. 191–209. (In Russian)

14 Esaulova T.I. *Yazyki kul'tury v vokal'no-khorovom tvorchestve Nikolaya Sidel'nikova* [Cultural Languages in the Vocal and Choral Creativity of Nikolai Sidelnikov]. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 192 p. (In Russian)

15 Esaulova T.I. Labirint v "Labirintakh" [Labyrinth within *The Labyrinths*]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: Voprosy teorii, istorii i metodologii: Materialy X Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 1–3 noyabrya 2010 goda* [Music Education in the Context of Culture: Issues of Theory, History and Methodology: Proceedings of the 10th International Scientific Conference November 1–3, 2010], RAM im. Gnesinykh, comp., ed. L.S. Dyachkova. Moscow, Rossiiskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh Publ., 2012, pp. 303–315. (In Russian)

16 Lien Mao-Shu. *Nikolai Sidelnikov's "America! It Is My Love", Twelve Etude-impressions for Piano Solo: Analysis and Performance Guide*. Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts in The Steinhardt School of Education. NY, New York University, 2003. 292 p.

УДК 37; 78.072; 93/94; 908
ББК 26.89 (2Рос); 63.3(2); 85.313(2)

Космовская Марина Львовна
Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории музыкально-компьютерных технологий, Курский государственный университет, 305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
ORCID ID: 0000-0001-9533-2806
ResearcherID: D-4047-2017
svirel11@yandex.ru

Чупина Екатерина Александровна
Аспирант, кафедра музыкального образования и исполнительства, Курский государственный университет, 305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33; заместитель директора по учебно-воспитательной работе, ОБОУ ДО «Обоянская ДШИ», 306230, Россия, Курская область, Обоянь, ул. Ленина, 27
ORCID ID: 0009-0008-2067-6389
ResearcherID: HPC-5088-2023
E.A.Tchupina@yandex.ru

Ключевые слова: Курская Мариинская женская гимназия, музыкальное воспитание и образование, региональная музыкальная культура, Курский государственный университет

Космовская Марина Львовна, Чупина Екатерина Александровна

Основные этапы и некоторые тенденции становления музыкального образования в Курской Мариинской женской гимназии

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-476-505

Для цит.: *Космовская М.Л., Чупина Е.А.* Основные этапы и некоторые тенденции становления музыкального образования в Курской Мариинской женской гимназии // Художественная культура. 2024. № 3. С. 476–505. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-476-505.

For cit.: Kosmovskaya M.L., Chupina E.A. The Main Stages and Some Trends in the Formation of Musical Education in the Kursk Mariinsky Women's Gymnasium. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 476–505. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-476-505. (In Russian)

Kosmovskaya Marina L.
D.Sc. (in Art History), Professor, Chief Researcher at the Research Laboratory of Music and Computer Technologies, Kursk State University, 33 Radishcheva Str., Kursk, 305000, Russia
ORCID ID: 0000-0001-9533-2806
ResearcherID: D-4047-2017
svirel11@yandex.ru

Chupina Ekaterina A.
PhD Student, Department of Music Education and Performance, Kursk State University, 33 Radishcheva Str., Kursk, 305000, Russia; Deputy Director for Educational Work, Oboyan Children's Art School, 27 Lenina Str., Oboyan, Kursk Region, 306230, Russia
ORCID ID: 0009-0008-2067-6389
ResearcherID: HPC-5088-2023
E.A.Tchupina@yandex.ru

Keywords: Kursk Mariinsky women's gymnasium, musical upbringing and education, regional musical culture, Kursk State University

Kosmovskaya Marina L., Chupina Ekaterina A.

The Main Stages and Some Trends in the Formation of Musical Education in the Kursk Mariinsky Women's Gymnasium

Аннотация. В статье анализируется история и практика музыкального образования в Курской Мариинской женской гимназии, которая в начале XX века стала одним из центров художественной жизни губернской столицы. Три основных этапа становления системы гимназического женского образования в Курске исследуются как в ракурсе приобщения гимназисток к музыкальной культуре, так и в аспекте выявления основ и процесса формирования музыкальных традиций учебного заведения — предшественника современного Курского государственного университета. Анализ историографии приводит к выводу о незначительности информации о музыкальном воспитании и образовании воспитанниц Мариинской гимназии в Курске. Отсюда — цель исследования: собрать, систематизировать и проанализировать основные аспекты музыкальной подготовки воспитанниц курской Мариинской женской гимназии.

В результате изысканий выявлены три исторических этапа музыкальной подготовки в гимназии. Первый этап — становление духовно-религиозных традиций женского перворазрядного педагогического училища (с 1861 года), Курской женской гимназии (с 1870) и Мариинской гимназии (с включения в Ведомство учреждений императрицы Марии, с 1871 года). Второй — создание системы дополнительного музыкального образования гимназисток, которое стало следствием приезда в Курск А.М. Абазы и открытием им Курских музыкальных классов (с 1882 года). Деятельность незаурядного музыканта обусловила не только активную профессиональную подготовку исполнителей на академических инструментах и гитаре, но и рост в городе вокально-хорового мастерства. Существенно и то, что руководство хорами осуществлялось им на безвозмездной основе. Третий период — результирующий традиции предшествующих этапов и выводящий музыкальное образование и просвещение на новый уровень с обретения нового помещения Мариинской гимназии с актовым залом, который и сегодня, уже как зал Курского государственного университета, признан лучшим в регионе по акустике для вокалистов академического направления, что способствует сохранению и укреплению традиций прошлого в наши дни.

Abstract. The article analyses the history and practice of music education in the Kursk Mariinsky women's gymnasium, which at the beginning of the 20th century became one of the centres of the artistic life of the provincial centre. The three main stages in the formation of the system of female gymnasium education in Kursk are studied both from the perspective of introducing gymnasium girls to musical culture, and in the aspect of identifying the foundations and the process of forming the musical traditions of the educational institution — the predecessor of the modern Kursk State University. A historiographic analysis leads to the conclusion that the information about the musical upbringing and education of pupils of the Mariinsky gymnasium in Kursk is insignificant. Hence, the purpose of the study is to collect, systematize and analyse the main aspects of the musical training of the pupils of the Kursk Mariinsky women's gymnasium.

As a result of the research, three historical stages of musical training in the gymnasium were identified. The first stage is the formation of the spiritual and religious traditions of the women's first-class pedagogical school (since 1861), the Kursk women's gymnasium (since 1870), and the Mariinsky gymnasium (since its inclusion in the Department of Institutions of Empress Maria, since 1871). The second is the creation of a system of additional musical education for schoolgirls, which was the result of the arrival of A.M. Abaza in Kursk and the opening of Kursk music classes by him (since 1882). The activity of the outstanding musician led not only to the active professional training of performers on academic instruments and guitar, but also to the growth of vocal and choral skills in the city. It is also significant that the direction of the choirs was carried out by him on a gratuitous basis. The third period is the result of the traditions of the previous stages; it brought musical education and enlightenment to a new level with the acquisition of a new Mariinsky gymnasium building with an assembly hall, which today, already as the hall of the Kursk State University, is recognized as the best in the region in terms of acoustics for academic vocalists, which contributes to the preservation and strengthening of the traditions of the past in our day.

Введение

История учебных заведений — одна из тех тем, осознание актуальности которой приходит по прошествии десятилетий: вместе с пониманием необходимости воссоздания истории как во всемирном масштабе, так и конкретных стран, регионов, городов, промышленных и учебных заведений. Ко времени начала исторического поиска уходят поколения и многих фактов уже не восстановить, а порой не разрешить и странных загадок, которые зачастую дарят документы и факты прошлого.

Сегодня социум начинает понимать роль сохранности документальной основы о том, как зарождалось и развивалось каждое явление наших дней, поскольку это необходимо для объективного понимания современности. Конкретные даты, имена, события стремительно стираются из памяти человечества. Сбережение их зависит нередко от частных инициатив и энтузиазма отдельных деятелей культуры и искусства. Первоначальная идея о восстановлении истории постижения музыкального искусства в Курской Мариинской женской гимназии привела к поиску, полному загадок, в некоторых случаях даже безответному на данном этапе работы.

Хронологические рамки исследования были обусловлены традицией летоисчисления деятельности Мариинской гимназии в Курске, а они весьма оригинальны.

Обратимся к фактам. В 2021 году Госархивом Курской области был создан сайт под названием: «Мариинской женской гимназии — 160 лет» [Мариинской женской гимназии…]. Получается, что год основания этого учреждения — 1861. Однако известно, что в этот год, 6 декабря было учреждено «на пожертвования сословий, учреждений и частных лиц» [Танков, 1911, с. I] перворазрядное женское училище — одно из первых в стране. И именно с этой даты работники государственного архива выстраивают историю гимназии.

Скорее всего, научные сотрудники госучреждения просто последовали традиции, заложенной Анатолием Алексеевичем Танковым (1856–1930), выдающимся курским краеведом, журналистом и педагогом, который создал юбилейный «Исторический очерк Курской Мариинской женской гимназии» [Танков, 1911] к празднованию ее 50-летия в 1911 году.

Однако статус «гимназии» был получен 9 лет спустя — в 1870 году, и только 3 февраля 1871 года официально было получено звание Мариинской гимназии как учреждения, находящегося в ведомстве императрицы Марии (жены Павла I, положившей начало женскому образованию в России). Получение столь высокого статуса, по словам А.А. Танкова, стало следствием стремления педагогического коллектива «к улучшению учебной и воспитательной части по образованию вверенных ему воспитанниц» [Танков, 1911, с. 62].

Таковы исторические факты, однако традиция сложилась и рушить ее нет смысла, поскольку первое десятилетие работы в ранге «перворазрядного училища» можно считать предысторией или начальным этапом становления Мариинской гимназии в Курске.

Верхняя же временная граница обусловлена ликвидацией Мариинских гимназий в России с приходом власти Советов, то есть в 1917 году.

Степень изученности истории Курской Мариинской гимназии может быть оценена как довольно высокая: А.А. Танков очень старательно и обстоятельно излагает факты истории деятельности этого учебного заведения [Танков, 1911]. Работы, созданные после его исторического очерка, зачастую воспринимаются как компиляция сказанного им в 1911 году, причем далеко не всегда с указанием авторства, как это было, к примеру, в публикации Л.А. Кузнецовой: «Прекрасную книгу „Исторический очерк Курской Мариинской женской гимназии (1861–1911 гг.)“ составил в 1911 году преподаватель гимназии, известный курский краевед Анатолий Алексеевич Танков. Мы предлагаем вам краткое изложение истории Мариинской гимназии» [Кузнецова]. Очерк А.А. Танкова времени активной работы гимназии особенно важен потому, что об этом учебном заведении в советское время почти не упоминалось.

Интерес к деятельности курской Мариинки возвращается в XXI столетии, что проявляется в создании специального сайта [Мариинской женской гимназии…], в научных статьях А.С. Амоскина [Амоскин], О.В. Анохиной [Анохина, 2001] и М.Н. Ветчиновой [Ветчинова, 2014], в кандидатских диссертациях историков И.Г. Косихиной [Косихина, 1998] и Т.А. Брежневой [Брежнева, 2005], отдельные абзацы или даже страницы которых посвящаются гимназии. Диссертация Татьяны Анатольевны Брежневой наиболее близка к теме статьи,

однако не всегда можно согласиться с отдельными ее положениями, к примеру с утверждением о том, что «уровень общего музыкального образования был в провинции существенно ниже, чем в столице» [Брежнева, 2005, с. 167].

Несмотря на повышенный интерес к истории предшественницы нынешнего Курского государственного университета ни в одной из работ нет обращения к звучавшей в гимназии музыке и лишь вскользь об этом направлении эстетического воспитания говорится в диссертации Т.А. Брежневой, однако выводы, сделанные в этой работе, видятся не совсем обоснованными, что связано, скорее всего, с недостатком собранной и проанализированной информации.

Разночтения, неточности дат и отдельных утверждений, уже вошедших в научный оборот, обусловили цель статьи, которая состоит в сборе, систематизации и анализе исторических фактов о деятельности Курской Мариинской женской гимназии в ракурсе музыкальной подготовки воспитанниц.

Достижение цели возможно при решении следующих задач: выявление основных периодов приобщенности воспитанниц к музыкальному искусству; исследование особенностей традиций этого учебного заведения; а также анализ звучавшей в гимназии музыки, что даст возможность оценить уровень исполнительского мастерства гимназисток.

Основные этапы становления музыкального образования в Курской Мариинской женской гимназии

Музыка в гимназиях середины XIX века по Уставу российских гимназий 1864 года относилась к группе необязательных предметов, наряду с пением, гимнастикой и танцами. Обязательными предметами были Закон Божий, русский язык, грамматика, чистописание и словесность, арифметика и начала геометрии, история всеобщая и русская, география и естествознание, а также физика и рукоделие. Тем не менее музыка всегда насыщала процесс работы этого учебного заведения.

Анализ истории деятельности Мариинской гимназии в Курске показывает, что эволюция музыкального образования в учебном заведении проходила три этапа.

Этап 1. Формирование духовно-нравственных устоев

1861–1881 год — формирование духовно-нравственных основ работы, в чем существенную роль сыграла Мария Ивановна Якимович. Начальница гимназии с 1862 по 1904 год, она ввела обязательную общую молитву, во время которой гимназистки всех классов собирались в зале, пели хором основные духовные песнопения и традиционные молитвы, особенно те, которые были включены К.Д. Ушинским в книгу для чтения «Родное слово».

Религиозность Марии Ивановны и строгость ее принципов благотворно сказались на облике и самого учебного заведения. Обстоятельный образ наставницы дан в одной из статей кандидата исторических наук, организатора в Курске Музея образования, А.С. Амоскина: «У нее был твердо усвоенный взгляд на задачу жизни: „Как можно более отдавать времени, сил и работы для исполнения своего долга и как можно менее для себя“. Сообразно с этим она постоянно внушала ученицам мысль об их нравственном долге развивать и увеличивать свои знания, заниматься серьезным чтением, если возможно, помогать своим младшим братьям и сестрам, а не предаваться праздности и развлечениям» [Амоскин].

Интересные факты об этом этапе становления музыкальных традиций находим у А.А. Танкова: «Религиозная настроенность учениц была одною из первых забот М.И. Ею была установлена общая молитва… и пение хором гимназисток некоторых духовных песнопений, напр.: „Под Твою милостъ притекаем“, „Богородице Дево“. … Во время Великого поста, кроме обычных молитв читалась ученицей молитва св. Ефрема Сирина: „Господи и Владыко живота моего…“ с поклонами» [Танков, 1911, с. 28].

Особого внимания заслуживает еще одна форма работы, информация о которой также прозвучала у А.А. Танкова: «Марией Ивановной также было установлено, чтобы на „уроках чтения“, когда не было преподавательских уроков, а в классе занимались классные дамы, в течение Великого поста, читали вслух книги или статьи религиозно-нравственного содержания, которые избирала она сама из отдела духовных сочинений, находящихся в гимназической библиотеке. Светского чтения в это время не полагалось» [Танков, 1911, с. 28]. Чтение духовной литературы и исполнение песнопений — факты

приобщения к православной культуре остаются единственными сведениями о музыке этого этапа. Это и понятно: музыкой в то время в Курске занимались единичные учителя, о деятельности которых почти не сохранилось информации.

В то же время следует отметить, что музыкальная жизнь губернии, судя по сообщениям в периодической печати 1860–1870-х годов, нередко оживлялась выступлениями гастролеров в Курске, Судже, Фатеже. Сохранились статьи о концертах вокалистов и инструменталистов, об идее создания в Курске филармонического кружка (1866), об итальянской опере и концертах Д.А. Агренева-Славянского в 1867 году, которые проходили не только в зале Дворянского собрания, но и специально для гимназистов в зале мужской гимназии. То есть курская повседневность радовала жителей довольно интересными встречами с музыкой и в те десятилетия.

Одного музыканта-педагога в 1870-е годы выделяет А.А. Танков: «Особенно удачное ведение дела и большие успехи учениц в пении надо отметить у И.И. Малышева, который преподавал этот предмет со времени преобразования училища в гимназию до 1880 года. Он прекрасно вел архиерейский хор, хор мужской гимназии, а также и женской. И.И. в высокой степени обладал редким искусством заинтересовывать учащихся пением, возбудил желание достичь в нем возможной степени совершенства» [Танков, 1911, с. 129]. Сводный хор всех учебных заведений, в которых работал И.И. Малышев, успешно выступал в торжественные дни под названием «Курского архиерейского хора певчих» и даже получил в 1870 году от министра просвещения Д.А. Толстого «одобрение хору гимназии за стройное и изящное пение» [Концерт Курского архиерейского хора певчих, 1886, с. 4].

Информации о светской музыкальной жизни воспитанниц Мариинской гимназии в 1860–1870-е годы в губернской периодической печати очень мало. Выделим две информационные заметки, имеющие отношение к ее деятельности: о «благотворительных концертах в пользу женской гимназии» — в 1863 [Местные известия о благотворительном концерте, 1863, с. 1] и в 1867 [И.Б., 1867, с. 22] годах, то есть еще до официального учреждения собственно гимназии. Таким образом, с помощью благотворительных концертов частично решалась финансовая проблема деятельности учебных заведений в то время.

Этап 2. Становление музыкальных традиций

1882–1902 год — второй этап становления музыкальных традиций в Мариинской гимназии. Связано выделение этих лет в отдельный период с двумя фактами.

Во-первых, расширение направлений деятельности гимназии: если сначала девушкам давалось общее образование, то с 1883 года был открыт еще один год обучения — VIII, для получения еще и специального педагогического образования с аттестатом домашней учительницы. Лучшие выпускницы направлялись на последующие педагогические курсы и зачислялись на них без экзаменов. Остальные, помимо частной педагогической практики, начинали работать в учебных заведениях губернии учителями начальных классов.

Во-вторых, в городе начался этап формирования дополнительного специального музыкального образования, для чего в Курск в 1881–1882 учебном году был приглашен Аркадий Максимович Абаза (1843–1915). Уроженец Курской губернии (села Свердликовщина Суджанского уезда), выпускник Санкт-Петербургской консерватории и член Императорского Русского музыкального общества, он был уверен в поддержке его начинания в Курске.

Однако его надежды на ИРМО не оправдались, и музыкальные классы были открыты и действовали до последних дней его жизни при постоянной нехватке финансовых средств, отсутствии собственного помещения («квартировали» классы в первой частной прогимназии О.Н. Красовской[1], находившейся с 1882 по 1907 год в здании в начале Флоровской улицы) и на спонсорские пожертвования, которые поступали нерегулярно.

Музыкальные классы А.М. Абазы и Мариинская гимназия, находившиеся в трех кварталах друг от друга (а с 1902 года — на одной Фроловской улице, ныне — улица Радищева), были очень удобны для получения взаимодополняющего музыкального образования жителя-

(1) Начало 1880-х годов в Курске ознаменовалось не только учреждением музыкальных классов А.М. Абазы, но и созданием первой Курской женской прогимназии (1882), преобразованной вскоре в частную гимназию О.Н. Красовской; второй женской прогимназии (1883), в 1900 году ставшей второй или «зеленой» (по цвету формы) гимназией в Курске [Ветчинова, 2014, № 2, с. 226]. Мариинская гимназия, благодаря цвету кирпичных стен нового здания, называлась «красной».

ми города. А незаурядная личность А.М. Абазы оказала воздействие на образование воспитанниц гимназии, и они несли полученный в годы обучения творческий импульс и отношение к музыке последующим поколениям курян.

В музыкальных классах А.М. Абазы за 34 года обучалось более полутора тысяч человек, в числе которых скрипач Михаил Гаврилович Эрденко (1885–1940), композитор-песенник Матвей Исаакович Блантер (1903–1990) и композитор, пианист, писатель Всеволод Петрович Задерацкий (1891–1953), создатель цикла «24 прелюдии и фуги» — первого опыта возрождения идей и опыта И.С. Баха в XX веке (раньше Д.Д. Шостаковича и П. Хиндемита); композиторы-новаторы музыкальной культуры 1920–1930-х годов Николай Борисович Обухов (1892–1954) и Николай Андреевич Рославец (1881–1944); здесь брала уроки и исполнительница народных и эстрадных песен Надежда Васильевна Плевицкая (1879–1940).

Столь высокий результат деятельности А.М. Абазы кроется в добросовестном выполнении очень серьезной установки, которую он изначально обозначил и соблюдал в музыкальных классах. Уже в первых объявлениях о начале деятельности этого учебного заведения сообщалось, что обучение будет вестись по программе Московской консерватории по двум направлениям: специальным предметам (пение соло, игра на рояле, скрипке и виолончели) и обязательным (элементарная теория музыки, транспозиция, гармония, сольфеджио и письменные упражнения — решение задач).

Впоследствии были открыты классы медных и деревянных духовых музыкальных инструментов, а также хорового пения, причем последние велись А.М. Абазой на безвозмездной основе [Объявление, 1888, с. 4] и были для всех его учеников бесплатными: как для девочек-гимназисток, так и для мальчиков из других учебных заведений губернского центра.

Позднее, к 1885 году, в программу, вместе с расширением инструментальных классов, были введены такие предметы, как краткое учение о гармонии, краткое учение о мелодии, сочинение и очерк всеобщей истории музыки [Объявление, 1888, с. 4].

Перечень обязательных дисциплин и специальных классов и особенно их расширение в первые годы работы отражают основательность подходов Аркадия Максимовича к музыкально-педагогической

За управляющаго А. Щабинскій. 613—3—2

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КЛАССЫ

(гдѣ курск. жен. гимназія З. А. Шофъ, противъ Никол. церкви, д. Дубровской).

Музыкальные классы имѣютъ цѣлію распространять музыкальное образованіе и развивать музыкальныя способности, подготавливая занимающихся въ классахъ къ дальнѣйшему музыкальному образованію.

Въ музыкальные классы принимаются желающіе изучать игру на инструментахъ не моложе 8-ми лѣтъ, а — пѣніе solo — мужчины не моложе 18-ти, а женщины — 16 лѣтъ.

Послѣ подачи прошенія сдаютъ пріемочный экзаменъ единственно съ цѣлію ознакомленія съ ихъ способностями (и подготовкой, если таковую уже получали).

Плата за обученіе одному спеціальному предмету въ связи съ обязательными музыкальными предметами полагается 72 р. въ учебный годъ и вносится по-полугодно, т. е. къ 1-му сентября и 15-му января, по 36 руб. Уплатившій получаетъ квитанцію.

Примѣчаніе. Спеціальные муз. предметы: a) пѣніе solo, b) игра на роялѣ, — скрипкѣ, віолончели, флейтѣ, кларнетѣ съ пистонами и валторнѣ. **Обязательные муз. предметы при каждой спеціальности:** 1) элементарная теорія музыки, 2) сольфеджіо, 3) транспозиція, 4) краткое ученіе о гармоніи, 5) краткое ученіе о мелодіи, 6) рѣшеніе задачъ, 7) сочиненіе и 8) очеркъ всеобщей исторіи музыки. Всѣ эти предметы распредѣлены по курсамъ (на 4 года).

Ученіе начинается съ 1 сентября. Къ занятіямъ допускаются внесшіе плату. Опоздавшіе къ началу ученія могутъ быть приняты и послѣ, по внесеніи установленной платы.

Для уроковъ спеціальнаго предмета, избраннаго учащимся, опредѣляется время по соглашенію съ преподавателемъ (два урока въ недѣлю), а классъ обязательныхъ музык. предметовъ посѣщается (также два раза въ недѣлю) въ установленные для занятій часы

Къ ученію въ классахъ допускаются вольно-слушающіе, для которыхъ не обязательно участіе въ экзаменахъ, репетиціяхъ и вечерахъ. Платятъ они за право слушанія уроковъ 80 р. въ учебн. годъ (по 40 р. въ учебн. полугодіе).

Подробныя правила можно прочитать въ часы пріема прошеній.

Для пріема прошеній и лицъ, желающихъ переговорить объ урокахъ музыки и ознакомиться съ правилами классовъ, назначается время отъ 9-го по 20-е августа, отъ 5 до 6 часовъ по полудни ежедневно, исключая праздниковъ.

Директоръ Классовъ Арк. Абаза. 611—3—2

Ил. 1. Абаза А.М. Объявление: Музыкальные классы // Курский листок. 1885. 4 августа. № 61. С. 4

Fig. 1. Abaza A.M. Announcement: Musical classes // Kurskii Listok. 1885. August 04. No. 61. P. 4

работе и показывают, почему Музыкальные классы с первых лет его деятельности утвердились как серьезное специальное учебное заведение в Курске. Несмотря на довольно высокую стоимость обучения (35 рублей), они стали популярны у курян, приняв на себя музыкально-теоретическую и инструментальную подготовку воспитанников курских гимназий и училищ.

Наличие в Курске такой яркой музыкальной личности, как А.М. Абаза, обусловило создание объединенного городского хора для кульминационных моментов музыкальной жизни и его работу во многих учебных заведениях, включая Мариинскую гимназию [В Мариинской гимназии пением руководит…, 1888, с. 2]. По А.А. Танкову, «особенно заметно выделилось участие воспитанниц в исполнении гимна свв. Кириллу и Мефодию: „Славяне, песнею высокой почтим апостолов Славян!“» [Танков, 1911, с. 130]. Кульминационными стали два выступления большого (до 300 человек) хора: в 1885 году — к 1000-летию памяти святых братьев Кирилла и Мефодия и в 1899 — к празднованию 100-летия со дня рождения А.С. Пушкина.

Об уровне хоровой подготовки воспитанниц Мариинской гимназии в последние десятилетия XIX века говорит и еще один факт, из сохраненных А.А. Танковым: «Будучи в гимназии в сентябре 1888 года, министр народного просвещения граф Н.Д. Делянов особенно заинтересовался пением учениц. Он пожелал выслушать несколько пьес. Тогдашний учитель пения И.И. Рогачев представил министру список пьес для пения из числа разученных гимназистками в количестве 18 №№ репертуара духовного и светского содержания. Граф назначил преимущественно духовные песнопения, например „Херувимскую“, „Святый тихий“, „Тебе поем“ и по окончании пения выразил свою благодарность и похвалу» [Танков, 1911, с. 130].

О светской музыке, звучавшей в исполнении воспитанниц Мариинской гимназии в этот период, информации пока не найдено. Исключение составляет заметка общего характера в «Курских губернских ведомостях» — о литературно-музыкальном вечере, прошедшем 28 октября 1891 года, в которой, в частности, говорилось, что в нем «…принимал участие хор под управлением ученика восьмого класса Е. Горонкова и оркестра воспитанников под управлением капельмейстера К. Фукса. Для начала оркестр исполнил „Русский народный гимн“, „Гимн 17 октября“» [Вечер в гимназии, 1891, с. 70].

То есть лучшие воспитанники не только пели и играли в оркестре, но и дублировали педагогов, самостоятельно выступая хоровыми дирижерами.

В процессе исторического поиска весьма непросто бывает понять, в каком из помещений проводились интересные музыкальные действа, информацию о которых по этому периоду несут в основном «Курские губернские ведомости». К тому же нередко и программы включали «лиц обоего пола» (по стилистике XIX века). Возможность проведения таких объединенных мероприятий была обусловлена тем, что руководство всеми учебными заведениями в губерниях осуществлял один директор, назначаемый администрацией Харьковского учебного округа. В Курске таковым был Даниил Григорьевич Жаворонков (1819–1900) — один из выдающихся деятелей народного образования в Курском крае, стремившийся к тому, чтобы гимназисты посещали концерты и общественные лекции, а наиболее интересные солисты и коллективы выступали перед гимназическими аудиториями, объединяя воспитанников всех средних учебных заведений в таких встречах с искусством. Естественно, что не было преград и в любых других совместных торжественных, благотворительных, праздничных мероприятиях. Так к концу XIX века сложилась система музыкального образования воспитанниц Мариинской гимназии.

Этап 3. Кульминация творческой деятельности

Третий период связан с открытием нового здания Мариинской гимназии в начале XX века. Обретя не только новый корпус, но и большой актовый зал, открытый для проведения разноплановых музыкально-литературных мероприятий, учебное заведение постепенно становилась центром художественной жизни города. Отсутствие в первоначальном здании Мариинской гимназии просторного концертного помещения приводило к тому, что воспитанницы могли участвовать в проводимых общегородских мероприятиях и даже в музыкально-литературных вечерах лишь в форме отдельных номеров в общей программе, поскольку проходили они в залах мужских учебных заведений или на общегородских площадках, к примеру, Общественного или Дворянского собрания.

Функционирование нового зала в Курске регламентировалось общегосударственными циркулярами. Так, в 1902 году по гимназиям был разослан документ о запрете посещения их воспитанниками общественных балов и танцевальных вечеров, поскольку «такие посещения, производя сильное впечатление, дают часто мыслям и чувствам молодежи направление, уносящее их далеко от учебного дела, которое в этом возрасте должно стоять на первом месте» [Грайворонская женская гимназия, л. 38]. И это положение было введено в «Правила для учеников учебных заведений». Именно поэтому танцы стали завершающим этапом музыкальных утр и вечеров в самих учебных заведениях.

Удивительным образом вкрадываются странные просчеты и в датах. К примеру, сообщение: «27 мая 1901 г. состоялась торжественная закладка нового гимназического здания. В фундамент была заложена доска с гравировкой» [Мариинской женской гимназии]. А далее, за цитатой с памятной доски, следует: «Постройка нового здания продолжалась в течение 2½ лет» [Мариинской женской гимназии]. У курского краеведа, кандидата исторических наук А.С. Амоскина, значится: «В 1902 г. для гимназии было построено новое здание на улице Фроловской (современная ул. Радищева)» [Амоскин]. Сам А.А. Танков, как бы между прочим отмечает: «С января 1903 года гимназия из описываемого нами дома была переведена в новое здание» [Танков, 1911, с. 57]. Однако с 27 мая 1901 года до января 1903-го прошло всего полтора года.

В результате создается проблемное поле, требующее дополнительных изысканий, косвенно касающихся данного исследования. В то же время 1902 год утвердился в последующих исторических работах как начало деятельности Мариинской гимназии в новом трехэтажном помещении (счет этажей велся с полуподвального цокольного этажа, что следует из работы А.А. Танкова). И в декабре 2012 года концертом Русского камерного оркестра под руководством С.Г. Проскурина отмечалось 110-летие основного корпуса Курского государственного университета [В Курском государственном университете, 2012].

Роль личности в истории культуры трудно переоценить. Большим энтузиастом в деле художественного просвещения в Курске стала попечительница гимназии баронесса Е.К. Раум фон Траубенберг, бывшая не только инициатором многих творческих встреч, но и постоянным

участником их подготовки, о чем читаем у А.А. Танкова: «Елизавета Карловна ежедневно посещала гимназию и оставалась в ней более или менее продолжительное время. Здесь она имела возможность говорить с воспитанницами, которые относились к ней с полным доверием, высказывали свои просьбы и нужды, просили у нее совета, как поступить в том или другом случае, говорили с нею по поводу литературно-музыкальных утр, которые процветали в то время, устройства предполагаемых спектаклей…» [Танков, 1911, с. 142].

Именно ее усилиями на новый уровень были подняты встречи, которые в печати именовались как «литературно-музыкальные утра». Если в XIX веке это были разовые мероприятия, как правило, к юбилейным датам, то с обретением нового здания они стали постоянными и, с годами, традиционными. «В основу устройства этих утр Елизавета Карловна положила следующие основания: собрания учениц делать непременно утром, после окончания поздней обедни и начинать их в 12 часов, с той целью, чтобы ученицам не приходилось возвращаться домой в позднее время» [Танков, 1911, с. 87].

Было продуманно абсолютно все. Встречи проходили в воскресенье, и на них приходили все желающие. Стремясь сделать подготовку необременительной для воспитанниц, организаторы делали программу несколько абстрактной — чаще всего без названия песен и обозначения исполняемых сочинений, а порой и без указания исполнителей, поясняя это следующим образом: «Что касается программы утр, то Елизавета Карловна приняла за правило, чтобы в этом отношении было как можно меньше чего-либо формального, а тем более принудительного для учениц. Что к данному воскресенью было готово у них, то и входило в программу, а заранее программа не составлялась» [Танков, 1911, с. 88].

Вот программа одного из таких мероприятий:

Отделение 1-е.

1. Декламация ст. «Василий Шибанов» гр. А.К. Толстого ученицей VII класса.
2. Игра на рояли одной из сонат Бетховена ученицей VI кл.
3. Хор из оперы «Фауст».
4. Декламация учениц младших классов (стихи и басня).
5. Игра на скрипке ученицы VI класса.
6. Пение дуэта учениц.

7. Чтение ученицей VIII класса монолога Татьяны из романа «Евгений Онегин» Пушкина.

Отделение 2-е.

1. Чтение поэтических пьес преподавателем гимназии П.Г. Поповым.
2. Игра на рояле в 6 рук.
3. Пение хором русских песен.
4. Игра на гитаре и мандолине.
5. Пение нескольких номеров преподавателем О.Г. Кашменским.
6. Лекции преподавателя А.А. Танкова из истории гимназии.
7. Игра на рояли баронессы Е.К. Рауш фон Траубенберг [Танков, 1911, с. 89].

Сочетание литературных чтений, лекционно-просветительского выступления А.А. Танкова или А.М. Абазы, музыкальных номеров, существенная часть которых исполнялась не только одним хором, но и всем залом (или всем миром — по-православному), дает насыщенную и весьма интересную программу, из 14 номеров которой 9 — музыкальные.

Приведенный текст показывает, что главным музыкальным инструментом в таких «утрах» был рояль, а также пение хором фрагмента из оперы «Фауст» Ш. Гуно и русских песен. Кроме того, звучали на этой встрече скрипка, гитара и мандолина. Особо хотелось бы подчеркнуть, что итоговые три пункта программы отданы преподавателям — как кульминация вечера с показом образцовых для слушателей выступлений.

Описывая процесс проведения и выявляя значение воскресных музыкальных встреч под руководством Е.К. Рауш фон Траубенберг, А.А. Танков отмечает: «В исполнительницах же музыкальных и других номеров программы не было недостатка. Напротив, устройство утр вызывало к действию много школьных талантов, о которых прежде не было известно», — и это — результат умелого пробуждения инициативы воспитанниц, которые сразу стали «спрашивать Елизавету Карловну о том, можно ли им сыграть на утре пьесы, напр., на скрипке, флейте, мандолине, цитре, или балалайках, петь solo, дуэты, или трио?» Никому не было отказано в желании показать себя на сцене Мариинской гимназии, что поясняется так: «Литературно-музыкальные утра носили совершенно домашний или, так сказать, семейный характер… все эти просьбы удовлетворялись без малейших затруднений, хотя, разумеется, выступавшие на гимназическую эстраду исполнительницы могли иметь в своем искусстве несовершенства

и недостатки. Но чтобы развить дело и привлечь к нему возможно большее число юных сил, к чему особенно стремилась почетная попечительница, необходимо было не делать строгого выбора, тем более что и целью начинания Е.К. было оживить, освежить жизнь учащихся, скрасить ее прикосновением к миру искусства, а не выработать виртуозов» [Танков, 1911, с. 88–89].

В соответствии с прекрасным целеполаганием и литературно-музыкальные утра проходили «…очень оживленно. В программу утра вошли пьесы для рояля, для пения, для декламации, кроме этого, были исполнены танцы. Цель этого утра была крайне симпатичная. Учащиеся получили большое эстетическое удовольствие от старательного и хорошего исполнения номеров программы юными исполнительницами» [Местные известия о благотворительном концерте, 1863, с. 1], — согласно заметке анонимного корреспондента газеты «Курская быль». Так проходили воскресные дни в Мариинской гимназии. Программы, несмотря на отсутствие конкретной информации об исполняемой музыке, были весьма длительными — до трех часов, что отнюдь не ослабляло внимания слушателей — в силу их насыщеннности (чтение и декламация текстов, лекции самых интересных представителей курской интеллигенции) и непосредственного участия всех слушателей в исполнении духовных сочинений и народных песен. После столь долгой встречи организовывались игры для детей, а для подростков и юношества — танцы.

Еще одной формой работы по музыкальному просвещению в Мариинской гимназии с XX века стали вечерние концерты, которые чаще всего проходили под руководством А.М. Абазы. В информировании жителей города об этих встречах особую роль сыграла газета «Курская быль» (1906–1917), размещая не только объявления и анонсы, но и развернутые рецензии, которые помогают составить представление об исполняемой в актовом зале музыке.

Вечерние концерты проходили, как правило, с 8 часов вечера и зачастую несли благотворительную функцию: сборы денег проводились для «недостаточных гимназисток», то есть тех, кто не в состоянии был оплачивать свое обучение. Но такие акции были скорее исключением из общего правила, и в газете размещались следующие объявления: «Сегодня 18 декабря, в актовом зале курской Мариинской женской гимназии, в 8 ч. вечера, состоится ученический музыкальный вечер

учеников курских музыкальных классов А.М. Абазы. Программа вечера состоит из 17 номеров: рояль, скрипка и пение solo. Все эти номера будут исполнены ученицами и учениками классов под руководством директора г. Абазы. Вход на вечер бесплатный — по пригласительным» [Музыкальный вечер, 1911, 18 декабря, с. 3].

За такого рода анонсом нередко следовала развернутая рецензия, дающая представление о той музыке, которая звучала на сцене Мариинской гимназии. Благодаря этим весьма профессиональным критическим отзывам, в основном анонимным или подписанным пока еще не раскрытыми псевдонимами, а также историческим очеркам А.А. Танкова, собрана информация почти о 100 произведениях, которые звучали в стенах этого учебного заведения.

Анализ музыкальной жизни Курской Мариинской женской гимназии показал, что в первые два периода ее деятельности воспитанницами исполнялась в основном духовная православная музыка. Она стала основой музыкального образования и воспитания девочек-гимназисток. Девочки пели такие молитвы, как «Под Твою милость притекаем», «Царю небесный», «Спаси, Господи, люди твоя» [Танков, 1911, с. 129], «Богородице, Дева, радуйся» [Танков, 1911, с. 28].

Духовные песнопения звучали в дни особых торжеств и на ежедневных молитвах, в праздничные и траурные моменты бытия: как пишет А.А. Танков, «гимназический хор сопровождал скончавшихся на место вечного упокоения пением „Святый Боже“» [Танков, 1911, с. 129–130].

Звучала в исполнении воспитанниц-гимназисток и внецерковная православная музыка. К примеру, «Коль славен наш господь в Сионе» [Танков, 1911, с. 159] — гимн, написанный весной 1794 года Д.С. Бортнянским на стихи М.М. Хераскова и нередко исполнявшийся как неофициальный государственный гимн Российской империи с конца XVIII века и до создания гимна «Боже, Царя храни!» А.Ф. Львова на слова «Молитвы русского народа» В.А. Жуковского.

Как известно, статус официального государственного гимна Российской империи этот гимн имел с 1833 по 1917 год. В музыкальных программах Мариинской гимназии именно это песнопение упоминается много раз, причем чаще называется просто «Национальный русский гимн» или «Народный гимн». Но давались и полные названия. К примеру, в конце торжественного акта прозвучал «народный

гимн „Боже, Царя храни“» [Танков, 1911, с. 25, 159]; «хор воспитанниц исполнил народный гимн» [Памяти А.В. Кольцова, 1909, с. 4]; «после раздачи аттестатов и наград хор исполнил народный гимн: „Боже, Царя храни“» [Танков, 1911, с. 130] и др. Однако и гимн Д.С. Бортнянского продолжал бытовать в репертуаре хора девочек-гимназисток в XX веке.

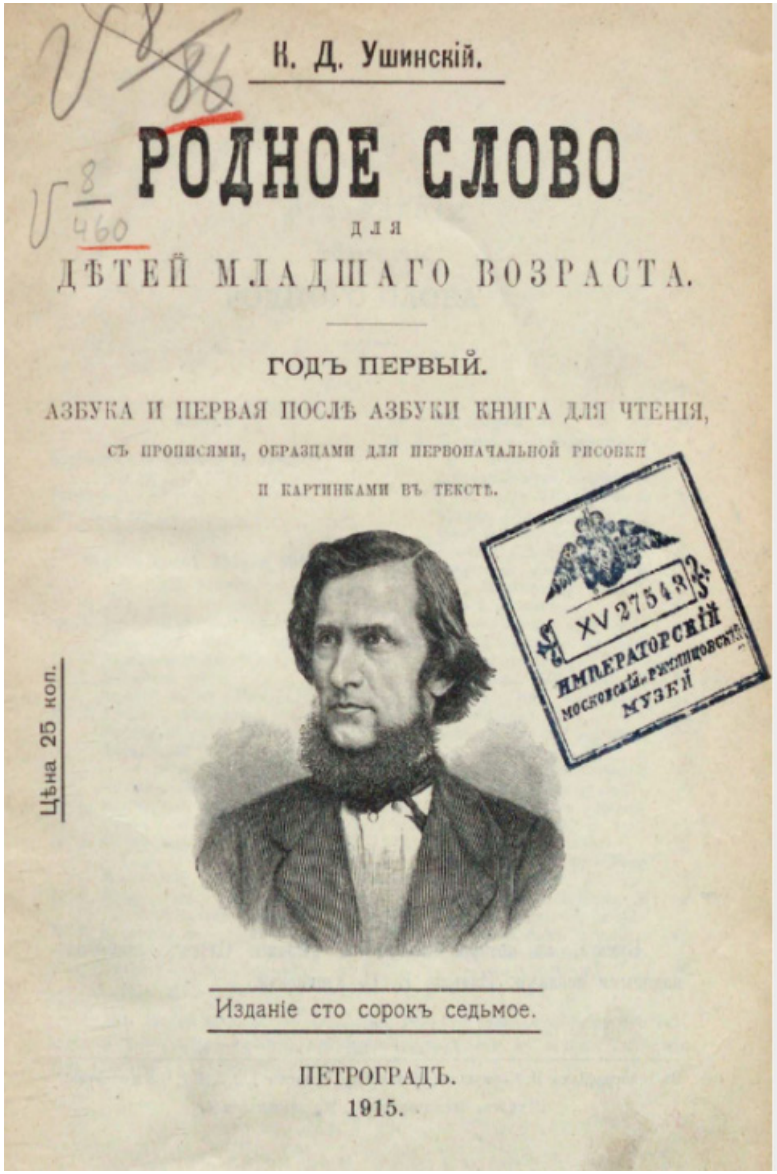
Особо следует отметить, что в VIII классе, получая уже педагогическое образование, воспитанницы готовились к работе с детьми по учебным книгам К.Д. Ушинского (в 1915 году вышло 147-е издание).

Анализ текстов из «Родного слова» великого педагога показывает, что подготовка воспитанниц к обучению детей чтению проходила по народным попевкам и песням на стихи отечественных поэтов, которые уже при жизни К.Д. Ушинского пелись в школе, причем тексты были из хрестоматии, а мелодии просто фиксировались нотной записью в школьных сборниках, и порой имели многовариантное музыкальное воплощение. Так, к примеру, на слова детской песенки «Пойманная птичка» («А, попалась птичка, стой…») [Ушинский, 1915, с. 96–97] было выявлено шесть опубликованных мелодий. Однако при опросе коллег был обнаружен еще один вариант, не вошедший в сборники тех лет.

Вспомним и о том, что в хрестоматию К.Д. Ушинский включил и молитвы: «Начинательная», «Господу Иисусу Христу», «Краткое славословие Пресвятой Троице», «Трисвятое», «Пресвятой Троице», «Пресвятой Богородице», «Духу Святому», «Господня», «Ангелу Хранителю», «За Царя и Отечество», «Пред обедом», «После обеда», «Перед учением», «После учения» [Ушинский, 1915, с. 105–109].

Естественно, что не только перечисленные, но и остальные молитвы обихода и в целом православной службы, которые закладывали основу музыкальной образованности новых поколений, гимназистки хорошо знали и потому могли помогать проводить церковные мероприятия не только в стенах своего учебного заведения, но и в других образовательных учреждениях города.

Почти не сохранилось информации о приобщении гимназисток к народному творчеству, но о том, что фольклор также был в репертуаре воспитанниц Мариинской гимназии, говорят, к примеру, приводимые А.А. Танковым две программы. В первой из них отмечается, что постоянным разделом музыкально-литературных встреч значится



Ил. 2. Ушинский К.Д. Родное слово. Петроград, 1915. Титул
Fig. 2. Ushinsky K.D. Native Word. Petrograd, 1915. Title

«Пение хором русских песен» [Танков, 1911, с. 89], а во второй есть такое замечание: «Оркестр реалистов под управлением преподавателя Е.И. Лебедева исполнил „Вальс“ и „Народные песни“» [Танков, 1911, с. 130–131].

Возможно, дальнейшие исследования пополнят информацию о приобщении к народному музыкальному творчеству как особой странице истории музыки в этом учебном заведении. В частности, этому может способствовать изучение личных дел учениц Мариинской гимназии в Государственном архиве Курской области [Личные дела выпускниц].

Музыка «светского содержания» [Танков, 1911, с. 129], естественно, звучала на протяжении всей истории деятельности училища и гимназии, ведь в основе образования гимназисток лежала подготовка к работе с детьми — немыслимая без музыки ни при чтении литературных текстов, ни при организации отдыха. Однако информация о конкретных произведениях сохранилась только по третьему периоду, когда был открыт новый корпус гимназии, а точнее — с анонсов мероприятий в газете «Курская быль», причем нередко даже с полными программами исполняемой музыки, краткими отзывами и даже развернутыми рецензиями на исполнение прозвучавших произведений.

По публикациям «Курской были» был составлен список звучавших в стенах гимназии произведений, который требует большого научного осмысления. Первоначально можно сделать выводы о том, что в этом списке преобладает зарубежная музыка, причем больше половины — это на сегодняшний день почти забытые композиторы, тем не менее немало сочинений и гениев музыкальной культуры.

Довольно заметное место в концертах занимала музыка венских классиков, особенно Л. Бетховена. Если Соната Й. Гайдна [Н. Х-ъ, 1914, с. 4] или музыка В.А. Моцарта (рондо из сонаты A-dur «Alla Turca» [Музыка и пение, 1913, с. 3; Н. Х-ъ, 1914, с. 4], Менуэт [Курские музыкальные классы, 1913, с. 4], Увертюра (в 8 рук на 2 роялях) [Музыка и пение, 1913, с. 3] были единичными явлениями, то Бетховена играли гораздо чаще, как правило отдельные части сонат № 2 [Танков, 1911, с. 130], 12 и 18 [Ученический музыкальный вечер, 1911, с. 4] и даже 23 [Музыкальный вечер, 1911, 21 декабря, с. 3] — причем исполнены были все три части «Аппассионаты».

Основу репертуара концертов составляла музыка композиторов-романтиков: Р. Вагнера [Н. Х-ъ, 1914, с. 4], Ф. Мендельсона [Музыкальный вечер, 1911, 21 декабря, с. 3; Танков, 1911, с. 130; Ученический музыкальный вечер, 1911, с. 4; Курские музыкальные классы, 1913, с. 4; Н. Х-ъ, 1914, с. 4], Ф. Шуберта [Н. Х-ъ, 1914, с. 4], Р. Шумана [Ученический музыкальный вечер, 1911, с. 4], Ф. Шопена [Ученический музыкальный вечер, 1911, с. 4; Н. Х-ъ, 1914, с. 4] и др. Причем это были не только Вальсы Ф. Шопена [Н. Х-ъ, 1914, с. 4], Музыкальные моменты Ф. Шуберта [Н. Х-ъ, 1914, с. 4] или романс «Два гренадера» Р. Шумана [Курские музыкальные классы, 1913, с. 4], но и Концерт для скрипки с оркестром (в переложении для скрипки с фортепиано) Ф. Мендельсона [Ученический музыкальный вечер, 1911, с. 4].

Не прошли воспитанницы и мимо первой реалистической оперы: «Хабанера» и «Куплеты Тореадора» из оперы «Кармен» Ж. Бизе [Ученический музыкальный вечер, 1911, с. 4; Н. Х-ъ, 1914, с. 4] также звучали в гимназии.

Из классической отечественной музыки исполнялись в актовом зале гимназии дуэт «Не искушай» и романс Антониды из оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки [Ученический музыкальный вечер, 1911, с. 4; Н. Х-ъ, 1914, с. 4], трио «Ночевала тучка» и дуэт «Девицы-красавицы» А.С. Даргомыжского [Н. Х-ъ, 1914, с. 4], хоры из опер Н.А. Римского-Корсакова [Танков, 1911, с. 131], много произведений А.Г. Рубинштейна [Музыкальный вечер, 1911, 21 декабря, с. 3; Ученический музыкальный вечер, 1911, с. 4; Курские музыкальные классы, 1913, с. 4; Музыка и пение, 1913, с. 3] и А.Н. Серова [Н. Х-ъ, 1914, с. 4]. Преобладала же музыка П.И. Чайковского: как вокальная («Серенада Дон Жуана» [Курские музыкальные классы, 1913, с. 4] и «Колыбельная песня» [Музыка и пение, 1913, с. 3]) или хоровая (хоры из опер «Евгений Онегин» [Н. Х-ъ, 1914, с. 4] и «Кузнец Вакула» [Танков, 1911, с. 131]), так и инструментальная (например, «На тройке» из цикла «Времена года» [Музыка и пение, 1913, с. 3] в 4 руки).

Из далеко не полного перечня музыки (как уже упоминалось, он состоит почти из 100 номеров первоначального списка, и поиск продолжается), звучавшей в первые десятилетия XX века в стенах Мариинской гимназии, можно сделать вывод о том, что в плане слушательского восприятия давался большой охват произведений разных стилей, исполнительского и технического уровней, причем

уже к тому времени состоялось выделение самых выдающихся композиторов предшествующих времен. Музыка же современников, особенно новаторов XX века, еще не воспринималась, о чем можно судить по такому высказыванию в «Курском листке»: «Наши лучшие музыкальные исполнители — господин Абаза, Рославец и Подольский были не поняты нашей неподготовленной публикой…» [Отчет детского утра, 1902, с. 3]. То есть к воплощению идей об атональной музыке, авторами которой были ученики А.М. Абазы, курские слушатели оказались еще не готовы.

Заключение

Таким образом, к концу 1917 года, ко времени прекращения деятельности Курской Мариинской гимназии, в этом учебном заведении сложились традиции: во-первых, коллективного хорового пения как основы музыкального воспитания и образования воспитанниц; во-вторых, музицирования на различных музыкальных инструментах. При желании (за отдельную плату) каждая из них могла заниматься индивидуально с частными учителями музыки, которых в Курске к концу XIX века стало уже немало. Освоение вокально-хорового исполнительства и игры преимущественно на фортепиано и скрипке крепло в Курской женской Мариинской гимназии с годами. Интересно, что в процессе этой работы формировалась традиция игры на фортепиано не только соло или в 4 руки, но и в 6, и даже в 8 рук — за двумя инструментами.

В процессе анализа особенностей формирования традиций Мариинской гимназии выявлено три периода. Первый — начальный, когда складывались духовно-нравственные основы воспитательной работы в приобщении к православному пению. Второй дает расширение возможностей воспитанниц для музыкального образования путем их одновременного обучения в гимназии и в Музыкальных классах А.М. Абазы, работавших по программам Московской консерватории (по теории и практике музыкального искусства). Да и сам директор не раз упоминается в числе педагогов почти всех курских гимназий. Третий этап — получение нового здания с большим актовым залом, что обеспечило возможность проведения систематических музыкально-литературных вечеров, на которых демонстрировались творческие

успехи как гимназисток Мариинской гимназии, так и воспитанников других учебных заведений Курска. Именно здесь проводились концерты гимназисток и отчетные выступления учеников классов А.М. Абазы, а также представления приезжих гастролеров. Но главное — это было учебное заведение, весь образовательный процесс которого был пронизан музыкой в исполнении преподавателей и воспитанниц Мариинской гимназии, подчас не уступавших по исполнительскому уровню выпускницам аналогичных педагогических гимназий ведомства императрицы Марии в Москве и Санкт-Петербурге. Сохранившиеся программы говорят о том, что звучала музыка русских (М.И. Глинки, А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова и др.) и зарубежных композиторов (Л. Бетховена, В.А. Моцарта, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана и многих других).

На протяжении последующих десятилетий XX века поддерживался высокий уровень музыкальной культуры города Курска. Традиции, заложенные в Мариинской гимназии и постигаемые будущими учителями начальных классов до 1917 года, сохранялись на протяжении нескольких десятилетий в их собственной педагогической деятельности. Идеи и музыкально-художественный репертуар «Родного слова» К.Д. Ушинского, лежавшие в основе профессионального музыкального образования, передавались следующим поколениям курян.

Прямым правопреемником традиций Курской Мариинской женской гимназии стал Курский педагогический институт (с 1934 года), из которого вырос Курский государственный университет (с 2003 года) со статусом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования. И сегодня для современной педагогики значима традиция воспитания духовно-нравственных устоев и патриотических чувств, которые прошли некогда, в 1904 году, проверку (единственную за всю историю гимназии) написанием гимназистками VII класса сочинения на тему: «Доказать справедливость мысли Н.А. Карамзина „Никто не может быть счастлив вне своего Отечества“». Оценка проводилась ученым и профессором Харьковского университета М.Г. Халанским, и результаты ее звучали так: сочинения «свидетельствуют как об удовлетворительном общем развитии писавших, так и об основательном усвоении ими курса истории русской литературы. Изложены сочинения, большею частью, правильным литературным языком, ясным, легким, свободным от провинциализмов, почти совершенно свободным от грамматических ошибок, удовлетворительным также в отношении пунктуации. Со стороны каллиграфической все работы производят приятное впечатление. Оценка работ произведена правильно и беспристрастно» [Танков, 1911, с. 172]. Подытоживая результаты обучения воспитанниц Курской Мариинской женской гимназии, профессор М.Г. Халанский дает очень высокую оценку, которая распространяется и на музыкальное образование, что подтверждается приведенными в статье фактами.

Источники:

1 Грайворонская женская гимназия // Государственный архив Белгородской области. Ф. 82. Оп. 1. Д. 43. 92 л.

2 Личные дела выпускниц Курской Мариинской женской гимназии: 1893, 1878, 1878 // Государственный архив Курской области. Ф. 183. Оп. 1. Д. 1–2; Оп. 2. Д. 1–57.

Список литературы:

3 *Амоскин А.С.* Курские женские гимназии // Старый Курск URL: http://old-kursk.ru/book/myz_arh/book2.html (дата обращения 08.02.2023).

4 *Анохина О.В.* Особенности организации литературно-музыкальных праздников в Мариинской женской гимназии г. Курска // Искусство в начальной школе: опыт, проблемы, перспективы / Отв. ред. М.Л. Космовская. Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 2001. С. 198–200.

5 *Брежнева Т.А.* История становления и развития музыкального образования в Курском крае: Вторая четверть XIX — начало XX века: Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Курский государственный университет. Курск, 2005. 302 с.

6 В Курском государственном университете отпразднуют 110-летие здания Мариинской женской гимназии // Kurskcity.ru. 04.12.2012. URL: https://kurskcity.ru/news/citynews/88508 (дата обращения 10.03.2023).

7 В Мариинской гимназии пением руководит директор музыкальных классов Абаза: Хроника // Курский листок. 1888. 25 февраля. № 16. С. 2.

8 *Ветчинова М.Н.* Женское гимназическое образование в Курской губернии // Вопросы образования. 2014. № 2. С. 222–235.

9 *Ветчинова М.Н.* История Курской Мариинки // Ученые записки: Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2014. № 3 (31). С. 134–139.

10 Вечер в гимназии: Литературно-музыкально-вокальный вечер в Курской женской гимназии // Курские губернские ведомости. 1891. 30 октября. № 87. С. 70.

11 *И.Б.* Хроника общественной жизни. Концерт любителей и семейный вечер в пользу Курской женской гимназии // Курские губернские ведомости. 1867. 11 февраля. № 6. С. 22.

12 Концерт Курского архиерейского хора певчих под управлением И. Малышева 16 марта в зале Дворянского собрания // Курский листок. 1886. 17 марта. № 21. С. 4.

13 *Косихина И.Г.* Общественно-культурные организации Курской губернии в 60-е гг. XIX в. — февраль 1917 г.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Курский гос. пед. ун-т. Курск, 1998. 23 с.

14 *Кузнецова Л.А.* Мариинская гимназия // Старый Курск. URL: http://old-kursk.ru/strit/margim.html (дата обращения 08.02.2023).

15 Курские музыкальные классы: Театр и музыка // Курская быль. 1913. 19 мая. № 113. С. 4.

16 Мариинской женской гимназии — 160 лет // Archive.rkursk.ru. URL: http://archive.rkursk.ru/virtual_events/mar_gimnazia/# (дата обращения 08.02.2023).

17 Местная хроника: Литературно-музыкальное утро 17 дек. // Курская быль. 1906. 21 декабря. № 58. С. 3.

18 Местные известия о благотворительном концерте 30 дек. 1862 года. Концерт в пользу женской гимназии // Курские губернские ведомости. 1863. 1 января. № 1. С. 1.

19 Музыка и пение // Курская быль. 1913. 15 декабря. № 279. С. 3.

20 Музыкальный вечер // Курская быль. 1911. 18 декабря. № 279. С. 3.

21 Музыкальный вечер // Курская быль. 1911. 21 декабря. № 281. С. 3.

22 *Н. Х-ъ.* Музыкальные классы А.М. Абазы // Курская быль. 1914. 20 мая. № 112. С. 4.

23 Объявление: Заявления для занятий в бесплатном классе хорового пения А.М. Абазы // Курский листок. 1888. 24 сентября. № 78. С. 4.

24 Отчет детского утра: 22 фев. в память Н.В. Гоголя // Курский листок. 1902. 24 марта. № 34. С. 3.

25 Памяти А.В. Кольцова. Литературно-вокальный вечер 22 ноября // Курская быль. 1909. 25 ноября. С. 4.

26 *Танков А.А.* Исторический очерк Курской Мариинской женской гимназии. 1861–1911 гг. Курск: Издание Попеч. совета гимназии, 1911. 184, XXVIII с.

27 Ученический музыкальный вечер // Курская быль. 1911. 17 мая. № 112. С. 4.

28 *Ушинский К.Д.* Родное слово для детей младшего возраста. Год первый. Азбука и первая после азбуки книга для чтения, с прописями, образцами для первоначальной рисовки и картинками в тексте. Пг.: Изд. Н.С. Ушинской, 1915. 110 с.

Sources:

1 Graivoronskaya zhenskaya gimnaziya [Grayvoron Women's Gymnasium]. *Gosudarstvennyi arkhiv Belgorodskoi oblasti* [State Archive of the Belgorod Region], f. 82, inv. 1, fol. 43, 92 l. (In Russian)

2 Lichnye dela vypusknits Kurskoi Mariinskoi zhenskoi gimnazii: 1893, 1878, 1878 [Personal Files of Graduates of the Kursk Mariinsky Women's Gymnasium: 1893, 1878, 1878]. *Gosudarstvennyi arkhiv Kurskoi oblasti* [State Archive of the Kursk Region], f. 183, inv. 1, fol. 1–2; inv. 2, f. 1–57. (In Russian)

References:

3 Amoskin A.S. Kurskie zhenskie gimnazii [Kursk Women's Gymnasiums]. *Staryi Kursk*. Available at: http://old-kursk.ru/book/myz_arh/book2.html (accessed 08.02.2023). (In Russian)

4 Anokhina O.V. Osobennosti organizatsii literaturno-muzykal'nykh prazdnikov v Mariinskoi zhenskoi gimnazii g. Kurska [Features of the Organization of Literary and Musical Holidays in the Mariinsky Women's Gymnasium in Kursk]. *Iskusstvo v nachal'noi shkole: opyt, problemy, perspektivy* [Art in Elementary School: Experience, Problems, Prospects], ed. M.L. Kosmovskaya. Kursk, Izd-vo Kursk. gos. ped. un-ta Publ., 2001, pp. 198–200. (In Russian)

5 Brezhneva T.A. *Istoriya stanovleniya i razvitiya muzykal'nogo obrazovaniya v Kurskom krae: Vtoraya chetvert' XIX — nachalo XX veka* [The History of the Formation and Development of Music Education in the Kursk Region: Second Quarter of the 19th — Early 20th Centuries]: Dis. ... Candidate of History, 07.00.02, Kursk State University. Kursk, 2005. 302 p. (In Russian)

6 V Kurskom gosudarstvennom universitete otprazdnuyut 110-letie zdaniya Mariinskoi zhenskoi gimnazii [The 110th Anniversary of the Building of the Mariinsky Women's Gymnasium Will Be Celebrated at Kursk State University]. *Kurskcity.ru*, 04.12.2012. Available at: https://kurskcity.ru/news/citynews/88508 (accessed 10.03.2023). (In Russian)

7 V Mariinskoi gimnazii peniem rukovodit direktor muzykal'nykh klassov Abaza: Khronika [In the Mariinsky Gymnasium, the Director of Music Classes, Abaza, Directs the Singing: Chronicle]. *Kurskii listok*, 1888, February 25, no. 16, p. 2. (In Russian)

8 Vetchinova M.N. Zhenskoe gimnazicheskoe obrazovanie v Kurskoi gubernii [Women's Gymnasium Education in the Kursk Province]. *Voprosy obrazovaniya*, 2014, no. 2, pp. 222–235. (In Russian)

9 Vetchinova M.N. Istoriya Kurskoi Mariinki [History of the Kursk Mariinsky]. *Uchenye zapiski: Elektronnyi nauchnyi zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, no. 3 (31), pp. 134–139. (In Russian)

10 Vecher v gimnazii: Literaturno-muzykal'no-vokal'nyi vecher v Kurskoi zhenskoi gimnazii [Evening in Gymnasium: Literary-musical-vocal Evening in the Kursk Women's Gymnasium]. *Kurskie gubernskie vedomosti*, 1891, October 30, no. 87, p. 70. (In Russian

11 I.B. Khronika obshhestvennoi zhizni. Kontsert lyubitelei i semeinyi vecher v pol'zu Kurskoi zhenskoi gimnazii [Chronicle of Public Life. Amateur Concert and Family Evening in Favor of the Kursk Women's Gymnasium]. *Kurskie gubernskie vedomosti*, 1867, February 11, no. 6, p. 22. (In Russian)

12 Kontsert Kurskogo arkhiereiskogo khora pevchikh pod upravleniem I. Malysheva 16 marta v zale Dvoryanskogo sobraniya [Concert of the Kursk Bishops' Choir of Singers under the Direction of I. Malyshev on March 16 in the Hall of the Nobility Assembly]. *Kurskii listok*, 1886, March 17, no. 21, p. 4. (In Russian)

13 Kosikhina I.G. *Obshchestvenno-kul'turnye organizatsii Kurskoi gubernii v 60-e gg. XIX v. — fevral' 1917 g.* [Socio-cultural Organizations of the Kursk Province in the 60s of the 19th Century — February 1917], Dissertation Abstract ... Candidate of History, 07.00.02, Kursk State Pedagogical University. Kursk, 1998. 23 p. (In Russian)

14 Kuznetsova L.A. Mariinskaya gimnaziya [Mariinsky Gymnasium]. *Staryi Kursk*. Available at: http://old-kursk.ru/strit/margim.html (accessed 08.02.2023). (In Russian)

15 Kurskie muzykal'nye klassy: Teatr i muzyka [Kursk Music Classes: Theater and Music]. *Kurskaya byl'*, 1913, May 19, no. 113, p. 4. (In Russian)

16 Mariinskoi zhenskoi gimnazii — 160 let [Mariinsky Women's Gymnasium — 160 Years]. *Archive.rkursk.ru*. Available at: http://archive.rkursk.ru/virtual_events/mar_gimnazia/# (accessed 08.02.2023). (In Russian)

17 Mestnaya khronika: Literaturno-muzykal'noe utro 17 dek. [Local Chronicle: Literary and Musical Morning 17 December]. *Kurskaya byl'*, 1906, December 21, no. 58, p. 3. (In Russian)

18 Mestnye izvestiya o blagotvoritel'nom kontserte 30 dek. 1862 goda. Kontsert v pol'zu zhenskoi gimnazii [Local News about the Charity Concert 30 December, 1862. Concert in Favor of the Women's Gymnasium]. *Kurskie gubernskie vedomosti*, 1863, January 01, no. 1, p. 1. (In Russian)

19 Muzyka i penie [Music and Singing]. *Kurskaya byl'*, 1913, December 15, no. 279, p. 3. (In Russian)

20 Muzykal'nyi vecher [Musical Evening]. *Kurskaya byl'*, 1911, December 18, no. 279, p. 3. (In Russian)

21 Muzykal'nyi vecher [Musical Evening]. *Kurskaya byl'*, 1911, December 21, no. 281, p. 3. (In Russian)

22 N. Kh-ъ. Muzykal'nye klassy A.M. Abazy [Music Classes of A.M. Abaza]. *Kurskaya byl'*, 1914, May 20, no. 112, p. 4. (In Russian)

23 Ob'yavlenie: Zayavleniya dlya zanyatii v besplatnom klasse khorovogo peniya A.M. Abazy [Announcement: Applications for Classes in the Free Class of Choral Singing by A.M. Abaza]. *Kurskii listok*, 1888, September 24, no. 78, p. 4. (In Russian)

24 Otchet detskogo utra: 22 fev. v pamyat' N.V. Gogolya [Children's Morning Report: February 22, in Memory of N.V. Gogol]. *Kurskii listok*, 1902, March 24, no. 34, p. 3. (In Russian)

25 Pamyati A.V. Kol'tsova. Literaturno-vokal'nyi vecher 22 noyabrya [In Memory of A.V. Koltsov. Literary and Vocal Evening on November 22]. *Kurskaya byl'*, 1909, November 25, p. 4. (In Russian)

26 Tankov A.A. *Istoricheskii ocherk Kurskoi Mariinskoi zhenskoi gimnazii. 1861–1911 gg.* [Historical Essay on the Kursk Mariinsky Women's Gymnasium. 1861–1911]. Kursk, Izdanie Popech. soveta gimnazii Publ., 1911. 184, XXVIII p. (In Russian)

27 Uchenicheskii muzykal'nyi vecher [Student Musical Evening]. *Kurskaya byl'*, 1911, May 17, no. 112, p. 4. (In Russian)

28 Ushinskii K.D. *Rodnoe slovo dlya detei mladshego vozrasta. God pervyi. Azbuka i pervaya posle azbuki kniga dlya chteniya, s propisyami, obraztsami dlya pervonachal'noi risovki i kartinkami v tekste* [Native Word for Young Children. Year One. ABC and the First Reading Book after the ABC, with Copybooks, Samples for Initial Drawing and Pictures in the Text]. Petrograd, Izd. N.S. Ushinskoi Publ., 1915. 110 p. (In Russian)

УДК 78
ББК 85.31

Дуков Евгений Викторович
Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
ResearcherID: AAR-6655-2021
edukov@rambler.ru
Ключевые слова: виолончель, электровиолончель, рок-музыка, исполнительство, XX век, XXI век

Дуков Евгений Викторович

Роль виолончели в рок-музыке XX века

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-506-533

Для цит.: Дуков Е.В. *Роль виолончели в рок-музыке XX века* // Художественная культура. 2024. № 3. С. 506–533. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-506-533.

For cit.: Dukov E.V. The Role of the Cello in the 20th—Century Rock Music. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 506–533. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-506-533. (In Russian)

Dukov Evgeny V.
D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125375, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2097-369X
ResearcherID: AAR-6655-2021
edukov@rambler.ru
Keywords: cello, electric cello, rock music, performance, 20th century, 21st century

Dukov Evgeny V.

The Role of the Cello in the 20th-Century Rock Music

Аннотация. В центре данной статьи — актуализация роли виолончели в рок-музыке XX века и дальнейшие модификации исполнительских практик, связанные с этим инструментом в XXI веке. Рассматриваются изменения конструктивных особенностей самого инструмента (электровиолончель), рождение «виолончельного рока» (Electric Light Orchestra) и виолончельный бум в рок-музыке в 1990–2000-е годы (Apocalyptica и др.); в этом ракурсе затрагиваются некоторые аспекты творчества и особенности исполнительской манеры музыкантов ряда рок-групп. Особое внимание уделяется деятельности балканского дуэта 2CELLOS. В результате расширенного историко-культурного обзора этого музыкального феномена делается вывод об органичном включении виолончельного рока в музыкальную культуру XX–XXI веков.

Abstract. The focus of this article is the actualization of the cello in the rock music of the 20th century and further performance modifications associated with this instrument in the 21st century. The article examines changes in the design features of the instrument itself (electric cello), the birth of cello rock (Electric Light Orchestra) and the cello boom in rock music in the 1990s-2000s (Apocalyptica and other bands), and from this perspective, it touches upon some aspects of creative work and features of the performing manner of some rock group musicians. Particular attention is paid to the creative activity of the Balkan duo 2CELLOS. Having done a detailed historical and cultural review of this musical phenomenon, the author draws a conclusion about the organic inclusion of cello rock in the musical culture of the 20th — 21st centuries.

Введение

XX век многое разломал в художественной культуре. Вселенная музыки переструктурировалась. Жанры, на которые серьезные слушатели не обращали внимания, вдруг оказались предметом дискуссий. Заговорили о «массовой музыке», ей стали посвящать книги и статьи. Быстро пополнялся инструментарий. Рояль, королевский инструмент, который весь XIX и часть XX века господствовал на сцене, потеснился. Появились чудеса техники — электромузыкальные инструменты. Правда, впервые «звуки электричества» начали пробивать себе дорогу в искусство в XVIII веке, когда знатоки знакомились с электрическим клавесином (изобретения Вацлава Прокопо Дивиша, Жан-Баттиста Делаборда [Collins, Schedel, Wilson, 2013, pp. 26–27]). Но это были своего рода «пробы пера», для публики скорее связанные с удивительным развлечением, чем с искусством. И только в XX веке электричество и искусство образовали интересные коллаборации.

Тема электромузыкальных инструментов (ЭМИ) представляется особой областью исследований на грани радиоэлектроники, акустики, музыкального исполнительства и искусствоведения. Краткий обзор электромузыкальных инструментов и их типов (электронные, электроакустические, электромеханические) дан Л.О. Акопяном [Акопян, 2010, с. 697–698]. Отсылаем также читателей к специализированным трудам: от «классической» книги российского инженера-акустика, изобретателя А.А. Володина, ставшей практическим руководством для советских радиолюбителей [Володин, 1970], до современных зарубежных исследований, рассматривающих развитие электронных музыкальных технологий в контексте их влияния на возникновение новых стилей и композиторских техник в музыке XX–XXI веков [The Cambridge Companion to Electronic Music, 2007], и книг по конструкции электрогитар [Монтарезе, 2011].

Как отмечает Н. Новак, «Технические новшества и академическая музыка не принадлежат противоположным полюсам. <…> „Машинный“, электромеханический звук был создан на фоне освоения новых путей коммуникации. Дальнейшее его использование в области популярной музыки заслоняет первоначальные замыслы конструкторов-экспериментаторов» [Новак, 2021, с. 293]. Действительно, экспериментальные технические разработки, создание новых

инструментов и звучаний имели огромное значение для массовых музыкальных жанров (во всем их многообразии), киномузыки, оформления театральных и радиоспектаклей.

Новая виолончель

Не осталась в стороне от прогресса и благородная виолончель. В начале 1920-х годов студент-физик Петроградского университета Лев Термен, который параллельно занимался в консерватории по классу виолончели, изобрел новую «бесконтактную» виолончель [Назайкинский, 1988, с. 151]. Он получил благословение В.И. Ленина и начал гастролировать. В 1930-е годы XX века появились фирмы, которые изготавливали инструменты, сделанные не из определенных сортов дерева, специальным образом высушенного и покрытого особым лаком, а из углеродного соединения (американская компания Luis & Clark). Некоторые уже в то время начали выпускать алюминиевые виолончели (Aluminium Company of America).

Позже, в 1970-е годы, появились электровиолончели, которым вся тонкая настройка была не нужна [Miller, Mathews, 1974]. Они могли иметь не только 4, но и по 5, 6 струн, как старые виолы, по-разному настроенные. В отличие от предшественников, у них не было корпуса, а только обечайки, а то и просто «наколенники», которые помогали держать инструмент.

Тембр их только напоминал виолончельный, да и то не всегда. У этих инструментов были новые конструктивные элементы: пьезозвукосниматели, предусилители, тумблеры, эквалайзеры, тюнеры, головные звукосниматели, системы ремешков, которые обеспечивали мобильность исполнителю, и т.д. Вместо всем известных мастеров, которые перенимали и развивали опыт наследников великих итальянцев Антонио Страдивари и Джузеппе Гварнери, на рынок музыкальных инструментов пришли фирмы, известные прежде всего электронными новшествами — из Японии, Китая, Турции, Швейцарии, Бельгии, США… Новые инструменты наполняли звуками, временами очень похожими на виолончельные, но фантастически более объемными, многотысячные залы, эти шедевры невероятной архитектуры первой трети XXI века.

Theremin Cellos Win Music Public in "Electric Concert"

Members of the Theremin Electric Symphony Orchestra making their debut at Carnegie Hall, New York. The electric cellos, seen in the center, reproduce woodwind and brass music, tone and volume being regulated by levers and coils.

Ил. 1. Электронно-симфонический оркестр Льва Термена. Выступление в Carnegie Hall, 1932. Фото. В центре — электронные виолончели. Источник: https://120years.net/tag/leon-termen/
Fig. 1. Lev Theremin Electronic Symphony Orchestra. Performance at Carnegie Hall, 1932. Photo. Electronic cellos are in the center. Source: https://120years.net/tag/leon-termen/

Сама виолончель в XX веке стремилась стать самодостаточным инструментом, таким как орган, фортепьяно, но еще более мощным, как, например, электрогитара, не потеряв при этом своего очарования. От исполнения должно было остаться целостное впечатление: гармония, ритм и невыразимая cantilena, которая возникает при движении смычка — все это должно быть в руках одного человека. Великий И.С. Бах написал такую музыку для виолончели solo, проложив дорогу в XXI век. Единственное, чего не хватало для старого инструмента — выраженного драйва, который обычно задает перкуссия или/и фортепиано, и большого объема звука, который наполнял бы зал. Электровиолончель преодолела этот барьер и начала развиваться тембрально и дизайнерски.

У некоторых инструментов не было головки, потому что необходимость в ней отсутствовала — настройка осуществлялась не колками, а электронно. У других была головка с колками, но отсутствовал корпус — исполнитель держал только гриф и подставку, на

которую опирались струны. Появились виолончели, которые можно было во время исполнения носить по сцене, играть на них стоя. Все новые виолончели имели разъемы для наушников — они позволяют лучше ориентироваться на большой сцене и заниматься дома в любое время суток. Единственный аксессуар, не подвергшийся изменениям, — смычок.

Часть музыкантов начала осваивать новые типы виолончели. Например, как гласила реклама, новый инструмент, изобретенный фирмой Ned Steinberger, был предназначен для виолончелистов, ищущих «сочетание дизайна, производительности и доступности… Компактную и легкую (4,5 фунта!), виолончель серии WAV приятно брать с собой в дорогу (!)… Верная традициям NS, виолончель WAV передает суть акустики, открывая при этом захватывающий спектр новых возможностей. Конструкция корпуса обеспечивает легкий доступ ко всему диапазону грифа и беспрецедентную свободу движений на сцене (!)» [The WAV Electric Cello].

В 1960-е годы в кругах музыкантов начал ходить анекдот: «Консерватория объявляет набор по классу скрипки, классу фортепиано и бизнес-классу виолончели». За этой шуткой — расширение социальной базы инструмента. Виолончель становилась «модной», входила в состав рок- и поп-групп (подробнее об этом в следующем разделе). В разных странах появились объявления о приеме на работу: «В Египет нужна виолончелистка… 3 сета по 45 мин. … light, soft, jazz classic, oldies, pop, variety…

Ил. 2. WAV Electric Cello фирмы Ned Steinberger. Фото. Источник: https://thinkns.com/product/wav-electric-cello/
Fig. 2. WAV Electric Cello by Ned Steinberger. Photo. Source: https://thinkns.com/product/wav-electric-cello/

необходимо выступать с фоновой музыкой (фонограмма), а также и без фонограммы»; «Ищу виолончель в г. Москва для участия в концерте типа MTV Unplugged. Концерт в марте, репетиции с января по февраль. Съемка DVD и запись концертного альбома»; «В группу требуется виолончель электрическая, лучше марки Bridge Draco»…

Виолончель — один их самых сложных инструментов для профессионального овладения. Недаром виолончелисты почти двадцать лет учатся и совершенствуются для того, чтобы занять достойное место в симфоническом оркестре. Поп-, рок-музыке такая изысканность не нужна. Им прежде всего нужен уникальный тембр. Но для того чтобы виолончель зазвучала, и требовались многолетние занятия. Впрочем, в последние десятилетия тембр больше зависит от электроники, чем от мастерства исполнителя.

В 2000-е годы возникли два крупных форума, посвященные виолончели. С 2006 года в Амстердаме проводится десятидневный международный музыкальный фестиваль — «Биеннале виолончелей в Амстердаме» (Cello Biënnale Amsterdam). Столица Голландии собирает виолончелистов и любителей музыки со всего мира и предоставляет им площадки для примерно ста разных выступлений по всем жанрам — классика, современность, джаз, поп, рок, импровизация, электронная музыка. По инициативе оргкомитета Биеннале виолончелей и Музикгебау (Muziekgebouw) между фестивалями организована серия концертов «Великие виолончелисты».

В 2008 году заслуженный артист России Борис Андрианов организовал Международный фестиваль VIVACELLO в Москве. В отличие от Амстердама, этот фестиваль ежегодный и посвящен академической музыке, как старинной, так и современной. Оба фестиваля позволяют следить за виолончельным Олимпом.

Рождение виолончельного рока

Среди новинок, которые принес виолончели XX век, было внедрение этого инструмента в массы, в массовую музыку и, соответственно, в огромные залы. В 1960-е виолончель «втиснулась» в некоторые рок- и поп-группы. Точнее, ее ввели. Так, она в 1965 году очень трогательно прозвучала в песне «Yesterday» The Beatles в исполнении испанского виолончелиста Франциско Габарро (Francisco Gabarro).

Виолончель звучит здесь в составе струнного квартета; в основном она дублирует линию нижней струны акустической гитары, но также играет выразительный сольный ход [Pollack].

В 1970-х утвердился как самостоятельный жанр «виолончельный рок» (cello rock); также употреблялось родственное понятие «барокко-рок» (baroccо rock). Так назывались ансамбли с любыми академическим инструментами (обычно струнными, но бывает и еще духовыми), сначала акустическими, а потом и электрическими. В 1990-е годы утвердился термин «кроссовер» (crossover) — «перекрещивание»; также начало применяться понятие «классический кроссовер» [Данько, 2010]. Д.А. Журкова, рассматривая этот жанр, отмечала: «Академический музыкант может исполнять поп-музыку, наоборот, поп-звезда может попробовать силы в классике, или и тот и другой могут написать собственное, стилизованное под классику, сочинение. Не говоря о бесчисленных современных аранжировках классических произведений и цитировании их отрывков в поп-музыке» [Журкова, 2016, с. 104]. Особую популярность классический кроссовер получил у исполнителей на струнно-смычковых инструментах [Зайцева, Будагян, 2018].

На сценической площадке утонченные музыканты-профессионалы с консерваторским образованием встретились с музыкантами-любителями, имевшими в лучшем случае начальное музыкальное образование. В конце 1960-х любители пригласили профессионалов поиграть их музыку (известный пример — «Concerto for Group and Orchestra» Deep Purple, 1969). «Их музыка» — это песни, каверы, музыка к кинофильмам, позже — к компьютерным играм. По существу, академические музыканты начали пропагандировать «не свою» музыку и эксплуатировать ее популярность. Гитарные переборы и риффы дополнились и сменились в новом жанре виолончельными пассажами и особыми смычковыми штрихами. И конечно, исполнители все были молодыми, до 30 лет.

«Виолончельный рок» родился в Англии. Известно, что это была идея гитариста, вокалиста и автора песен Роя Вуда (Roy Wood, род. 1946), креативного музыканта из Бирмингема. В 1968 году у него возникла мысль создать новую по звучанию поп-рок-группу, которая использовала бы скрипки, виолончели, валторны и некоторые деревянные духовые инструменты. Он не владел профессионально ни одним из академических инструментов оркестра, но сам по-любительски

Ил. 3. Группа Electric Light Orchestra. 1974. Фото. Источник: https://www.discogs.com/artist/112154-Electric-Light-Orchestra
Fig. 3. Electric Light Orchestra. 1974. Photo. Source: https://www.discogs.com/artist/112154-Electric-Light-Orchestra

научился играть на виолончели. Как и большинство поп-музыкантов этого времени, он боготворил «Битлз» и хотел, как он сам говорил, «продолжить с того места, где The Beatles остановились…» [McGee, 2008]. Он заразил идеей другого талантливого самоучку, Джеффри Линна (Jeffrey «Jeff» Lynne, род. 1947). Линн оказался душой группы: ему принадлежат музыка и тексты (за редким исключением), он создал неповторимый стиль, в котором классические инструменты зазвучали в несвойственной им манере. Группа назвалась Electric Light Orchestra — ELO. Линн участвовал в записи всех дисков ELO, а также продюсировал их.

В середине 1970 года Вуд добавил в группу несколько виолончелистов, не как сессионных, а как основных участников, и новая концепция постепенно стала реальностью. Первый (одноименный названию группы) альбом вышел в декабре 1971 года, а дебютный концерт состоялся почти два года спустя после образования группы, 16 апреля 1972 года, в одном из окраинных пабов Лондона. Эта дата считается днем рождения виолончельного рока. В состав коллектива,

помимо гитар и ударных, входили клавишные, две-три виолончели, скрипка и валторна. Рой Вуд также играл на деревянных духовых инструментах (гобой, кларнет, рекордер).

В Англии группа поначалу была малоизвестна. Но в Соединенных Штатах, куда она отправилась на гастроли, ее ждал внезапный успех. К середине 1970-х ELO стала одной из самых продаваемых музыкальных групп. Их синглы регулярно попадали в топ-10 чартов в США и Великобритании. На концерт в Cleveland Stadium в Кливленде, Огайо, США, в 1978 году было продано 80 000 билетов! В середине 1970-х ELO стали уже одним из самых популярных музыкальных коллективов во всем мире.

Кто же из профессиональных виолончелистов поддержал авторов идеи и почему? Первый — Майк Эдвардс (Mike Edwards, 1948–2010), молодой выпускник Королевской академии музыки по классам виолончели и виолы да гамба. Он получил степень LRAM по преподаванию на виолончели[1]. При этом он мало интересовался неклассической музыкой, пока его не пригласили в ELO. Новая сфера деятельности открыла в Эдвардсе замечательного шоумена. Его эксцентричное исполнение на виолончели было одной из главных составляющих ранних концертов ELO — он нажимал на струны апельсином, его соло на виолончели заканчивались «подрывом» инструмента, для чего использовалась хитрая пиротехника, и т.д. Этот академический музыкант, специалист по виоле да гамба, привнес в ELO яркую цирковую струю. Эту связь рока и цирка очень точно подметила музыковед Е.А. Савицкая: «Жизнерадостное дуракаваляние было проявлением карнавальности, которая представляет собой одну из важнейших сторон рок-культуры» [Савицкая, 2023, с. 252].

Второй виолончелист — Хью Макдауэлл (Hugh McDowell, 1953–2018). В 17 лет он солировал с Лондонским молодежным симфоническим оркестром, играл в Лондонском школьном симфоническом оркестре, в Национальном молодежном оркестре и Лондонском молодежном камерном оркестре. Хью также занимался компьютерным программированием. Вуд уговорил его попробовать себя в поп-му-

(1) Лиценциат Королевской академии музыки (LRAM) — диплом профессионала, который выдавался Королевской академией музыки на право работы.

зыке — и Хью сыграл ключевую роль в классическом составе группы. Третий виолончелист — Мелвин Гейл (Melvyn Gale, род. 1952). Свой дебютный концерт он сыграл как солист в Лондоне в 18 лет. Затем в карьере Гейла были такие коллективы, как Лондонский молодежный симфонический оркестр, участие в качестве сессионного музыканта в балетных труппах, включая гастроли Большого театра СССР в Лондоне, а также регулярные выступления на различных джазовых шоу лондонского Вест-Энда. Кроме виолончели, Мелвин показал себя как опытный мультиинструменталист, он хорошо играл на фортепьяно и клавишных. В результате 23-летний джазовый виолончелист Мелвин был замечен Линном и в 1975 году получил приглашение в группу. Он работал в ней до 1981 года, пока Линн радикально не перестроил ELO, введя в состав синтезаторы. В 1986 году коллектив был распущен.

У ELO долгое время конкурентов не было — в «виолончельном роке» последовал почти 10-летний перерыв: возможно, никто не решался экспериментировать. Некоторые прогрессив-рок-группы использовали виолончель, хотя и лишь опционально (среди них King Crimson, Gentle Giant, Art Zoyd). Но с 1990-х годов постепенно начался виолончельный бум. И открыли его женщины.

Виолончельный бум

В 1989 году 23-летняя американка Мелора Криджер (Melora Creager, род. 1966), профессиональная виолончелистка (еще к тому же владеющая банджо, фортепьяно, цимбалами и вокалом, а также получившая высшее образование по дизайну), опубликовала в нью-йоркском еженедельнике The Village Voice объявление о поиске женщин для создания группы «электрических виолончелисток». Первой откликнулась Джулия Кент (Julia Kent), и они образовали «Виолончельное общество странствующих леди» (Traveling Ladies' Cello Society). В 1994 году они вдвоем вписались в общий тур вместе с Nirvana, а в 1996 году, под новым названием Rasputina, записали свой первый альбом для двух виолончелей и ударной установки.

Позже они перешли на электронные ударные и дисторшн для виолончелей, что изменило звучание группы. Оно стало более тяжелым, «металлическим», отдаляясь от обычного виолончельного. Во время записи второго альбома «How We Quit the Forest» (1998)

приглашенный в качестве продюсера Крис Вренна (Chris Vrenna) предложил вообще использовать вместо акустических инструментов электровиолончели. С тех пор виолончелистки играли на инструментах двух типов, в зависимости от творческих задач. За исключением Мелоры Криджер состав группы постоянно менялся, но всех участников объединял интерес к викторианской эпохе, готике и английскому фолку на роковой основе. Многие их песни посвящены какому-либо историческому драматическому событию или деятелю. Криджер пишет все стихи для песен, исполняет большинство вокальных партий, приглашает поиграть разных музыкантов, придумывает обложки альбомов, занимается официальным веб-сайтом. Она — единоличный лидер Rasputina. Из-под ее пера выходят готические рассказы и песни с историческим уклоном, но при этом, как отмечали журналисты, раскрывается личная, «первобытная сторона» фронтвумен [Kerr, 2015].

Следующая виолончельная рок-группа возникла на Севере Европы. По совершенно другому поводу и поначалу с другими задачами. В 1993 году в Финляндии из капустника студентов Музыкальной академии им. Я. Сибелиуса «выпестовался» чисто мужской коллектив, состоявший из виолончелистов и ударника, который назвали Apocalyptica. Один из организаторов, Макс Лилья (Max Lilja, род. 1975), рассказывал: «Мы готовили развлекательную программу для одного из летних лагерей и хотели предложить слушателям нечто особенное. Вот мы и решили попробовать сыграть пару „металлических“ песен [на виолончелях. — *Е.Д.*] для наших друзей, музыкантов с классическим образованием. Должен признаться, повеселились мы тогда на славу! Более того, мы даже имели определенный успех!» [Apocalyptica, 2008]. Музыканты обожали американскую группу Metallica и вообще музыку в стиле heavy metal и сделали что-то похожее. После этого выступления у виолончелистов родилась идея поэкспериментировать с «тяжелой музыкой».

Музыканты играли в стенах академии, регулярно выступали в рок-клубах финской столицы. Однако настоящая популярность пришла после выхода дебютного альбома Apocalyptica «Plays Metallica By Four Cello» (1996), где были представлены инструментальные версии песен Metallica. В обновленном составе (три виолончели и ударные) Apocalyptica стала собирать большие залы, вплоть до 50 000 слушателей. Долгое время в репертуаре были в основном кавер-версии известных песен. Apocalyptica также привлекала для совместных записей вока-

Ил. 4. Apocalyptica на фестивале Hellfest. Франция, 2017. Фото: Selbymay, по лицензии Creative Commons
Fig. 4. Apocalyptica at the Hellfest Festival. France, 2017. Photo: Selbymay, licensed by Creative Commons

листов из Sabaton, Slipknot, The Rasmus, HIM, Sepultura, Guano Apes, Rammstein и других групп. Для Европы она стала в каком-то смысле образцовой — ей начинают подражать, от ее стиля отталкиваются другие группы виолончельного рока, а музыковеды и культурологи изучают на ее примере финский хэви-метал [Made In Finland, 2021, p. 45–66].

В двухтысячные волна «виолончельного рока» стала модной, особенно в США.

В 2000 году возник Primitivity — вашингтонский женский виолончельный дуэт, позже трио с перкуссией, специализирующееся поначалу на каверах песен американской трэш-металлической группы Megadeth и европейской Apocalyptica. Группа записала альбом под названием «Plays Megadeth For Cello» (2010) и выступала в разных составах с 2002 по 2009 год. Позже в репертуар вошли каверы песен The Beatles, Led Zeppelin, AC/DC, Muse, Metallica, System of a Down и др. А в 2013 году группа выпустила альбом «Evolution», на котором представлена полностью оригинальная музыка.

В 2002 году на улицах города Беркли, в Калифорнии, появился дуэт братьев Льюиса и Энтона Патцнеров (Lewis Patzner, Anton Patzner), скрипача и виолончелиста, музыкантов с консерваторским образованием. Позже к ним присоединился барабанщик Джон Буш (John Bush), и они начали играть «виолончельный металл». Группу назвали Judgement Day — «Судный день». Свою первую демозапись они раздавали на улицах слушателям. В дальнейшем они продолжили работать в «виолончельном металле».

В начале 2000-х ярко заявили о себе несколько виолончельных групп: трио Break of Reality, квартеты The 440 Alliance, Vitamin String Quartet (со скрипками и альтом) и чисто электронный Cello Fury, канадская The Visit, соединяющая элементы классической камерной музыки, мотивы восточной музыки и ритмы, характерные для рока. Чикагский дуэт выступил в 2008 году с проектом The Loneliest Monk («Самый одинокий монах»): Мишель Моралес (Michelle Morales), виолончелистка, клавишница, вокалистка, и Майлз Бенджамин (Miles Benjamin), перкуссия, вокал, игрушечное фортепиано. Их музыка тоже смесь — классики, арт-рока и камерного попа. Все коллективы с перкуссией, многие — с вокалом.

В Центральной Европе, в Чехии в 2006 году образовалась группа под названием Clawed Forehead — «След когтей демона». Это интернациональная рок-группа, базирующаяся в Брно. Ее знак — черные линии на пол-лица у музыкантов. Пять молодых людей из Ирана, Чехии и Словакии создали уникальный состав из вокала, скрипки, двух виолончелей и ударных с приглашенными сессионными музыкантами — гитарой, ирландской флейтой и другими. Они нашли оригинальный музыкальный стиль, в котором смешались альтернативный рок и разнообразные элементы world music.

В 2000-х годах появились исполнители-соло, которые используют при игре на виолончели разные электронные аксессуары. Одна из наиболее известных — Зоя Китинг (Zoë Clare Keating, род. 1972). Она играет на электронной виолончели и некоторое время входила в рок-группу Rasputina, но потом ушла в «одиночное плавание». Она является лауреатом премии Creative Capital в области исполнительского искусства за 2009 год — одного из самых престижных художественных грантов США.

Балканский дуэт

В 2011 году в «виолончельный рок» вписалась маленькая славянская группа под названием 2CELLOS, состоявшая из двух профессиональных виолончелистов и ударника. Музыканты начинали размещать на ютуб-канале самодельные видео, исполняя кавер-версии поп- и рок-хитов на разных виолончелях — углеродной и электрической. Поначалу дело не шло. Но эффект кавер-версии песни Майкла Джексона «Smooth Criminal» (2013) на обновленном видеохостинге YouTube[2] оказался ошеломляющим. Запись набрала более 3 млн просмотров за первые 2 недели. Это была первая композиция, которую два виолончелиста играли так страстно, что оставили позади почти все рок-группы (к настоящему времени у видео более 40 млн просмотров). После выпуска клипа на них обрушился шквал звонков. Среди звонивших был сам Элтон Джон (Elton John, род. 1947), легенда поп-музыки. За этим артистом были огромные залы, арены и стадионы. И он сам приглашал неизвестный дуэт с программой, о которой ничего не знал, в свое многолетнее мировое турне! Это было удивительно: в составе его «гостей» никогда не было ни одной инструментальной группы, 2CELLOS были первыми. Конечно, это был риск. Но риск имелся и у группы. Кроме «Smooth Criminal», у нее больше не было ничего. Они были «нормальными» академическими музыкантами. Надо было срочно делать репертуар и готовить себя к встрече с толпами новой неизвестной публики. В тот же день раздался звонок со всемирно известного лейбла Sony Masterworks. Им предложили заключить контракт на «виолончельный рок».

Откуда появились эти уникумы?

Родители их были профессиональными музыкантами, отцы — виолончелистами. Но поначалу ничего не предвещало столь резкого поворота.

Степан Хаузер (Stjepan Hauser) родился в 1986 году в историческом маленьком городке Пула в Хорватии на берегу Адриатического моря. Архитектурной особенностью его является огромный римский цирк в 23 000 мест, где проводились регулярные фестивали. В три года маль-

(2) Здесь и далее упоминается YouTube — ресурс, нарушающий законодательство РФ.

Ил. 5. 2CELLOS. 2017. Фото. Источник: https://glazbeni.info/
Fig. 5. 2CELLOS. 2017. Photo. Source: https://glazbeni.info/

чик услышал «Лебедя» К. Сен-Санса из цикла «Карнавал животных» для виолончели, влюбился в этот инструмент и твердо решил стать музыкантом, играть в больших залах перед множеством людей. Мать поддержала его. Но в городке не было преподавателя по виолончели. Тогда она поговорила с несколькими родителями, которые хотели учить своих детей музыке, «пробила» у власти музыкальную школу, и в результате в Пуле возник виолончельный класс.

Первое образование Степан получил в Загребской высшей школе музыки (консерватории) в классе профессора В. Дешпала. Дешпал — легендарный югославский виолончелист. Выпускник Джульярдской школы, одного из крупнейших высших учебных заведений США в области искусства. Учился по виолончели у Л. Роуза, два года стажировался в аспирантуре Московской консерватории у Г.С. Козолуповой, посещал мастер-классы П. Казальса, П. Фурнье, А. Наварры. Был членом судейских коллегий самых престижных международных конкурсов, включая конкурсы Чайковского (Москва), Баха (Лейпциг), Лютославского (Варшава) и ARD (Мюнхен). Среди его партнеров по

камерной музыке были Гидон Кремер, Юрий Башмет. Вот этот человек вводил Степана в профессию. Потом были уроки профессоров Европы и США, обучение в Королевском Тринити-колледже в Дублине. Хаузер рассказывал, что ему повезло оказаться последним учеником М.Л. Ростроповича.

Лука Шулич (Luka Šulić) появился на свет на год позже — в 1987 году, в университетском городе Марибор, втором по величине городе Словении, и тоже отмеченном регулярным фестивалем артистов театра, оперы, балета, классических, современных и джазовых музыкантов и танцоров со всего мира, а также регулярными футбольными состязаниями (стадион Мариборе вмещал 12 000 болельщиков). Страсть к футболу осталась у него навсегда. Лука окончил музыкальную школу в хорватском городе Риеке и поступил там же в университет на факультет гуманитарных и социальных наук(3), где оказался в свои 14 лет самым молодым студентом. Потом учился в Вене, Мюнхене и закончил образование в Королевской академии музыки в Лондоне в классе Натальи Павлуцкой, выпускницы Московской консерватории (класс профессора А.К. Федорченко).

Первые контакты у молодых музыкантов завязались, когда они попали в Международную летнюю школу молодых талантов. «Классическое обучение — почти как военное, — вспоминали они. — Это требует большой дисциплины и преданности, поэтому нам пришлось отказаться от многих вещей, которые делали наши друзья в школе, например от постоянных прогулок» [Blanch, 2016]. Они подружились, наверное, хвастались своими успехами. И было чем! Лука завоевал награду на 5-м Международном конкурсе молодых музыкантов имени П.И. Чайковского (до 17 лет), получил первые премии на международным конкурсах в Гориции, в Любляне, завоевал первую премию на Международном конкурсе виолончелистов Витольда Лютославского… Степан был отмечен на конкурсах в Европе, Северной и Южной Америках, Азии и Австралии. Ему дважды довелось выступить для принца Чарльза в Букингемском дворце и Сент-Джеймсе. Они часто выступали на различных концертах в стране и за рубежом.

(3) На этом факультете, наряду со славянскими языками, историей искусства и другими гуманитарными предметами, преподавали игру на музыкальных инструментах; в университете был свой симфонический оркестр, который регулярно давал концерты, и т.п.

Степан Хаузер и Лука Шулич завершили учебу в 2011 году в Англии. Разные по характеру — один интроверт, другой — явный экстраверт, но как личности — очень сильные. К 25 годам, казалось, им предстояло замечательное будущее — они уже входили в элиту академического музыкального мира, их приглашали лучшие оркестры, они имели превосходную прессу и публику. Правда, публика была в «возрасте» и ее было, с их точки зрения, мало. Думаю, многотысячные арены своих городов, в которых они выросли, не давали им покоя. Хорошо бы поработать вместе, решили они. Но как?

Они подумали: «Мы должны сделать что-то другое — пойти своим путем. В классической музыке ты играешь ноты, которые были написаны 300 лет назад, и ты не можешь ничего изменить. Мы хотели сделать что-то уникальное, сделать свои собственные аранжировки. Нам также нравилась другая музыка, и мы хотели совершить революцию не только для виолончели, но и для классической музыки в целом. Мы хотели показать, на что способен этот инструмент, и привлечь молодое поколение…» [Blanch, 2016]. Они понимали, что успех — много людей в зале, что зал многотысячный. Но этого надо было добиться. Они выбрали самое простое — виртуальный YouTube. «Мы были одними из первых, кто начал с YouTube, — и это окупилось. Теперь у нас есть свобода; мы можем делать все, что захотим. Например, следующий альбом мы заканчиваем с Лондонским симфоническим оркестром. <…> Мы выбрали другое направление, и это принесло нам очень многое — Элтона Джона, стадионы и арены, — но мы по-прежнему можем использовать все лучшее, что есть на сцене классической музыки» [Blanch, 2016]. В другом интервью они подчеркивали: «В наше время все изменилось… Поп-музыка прошлого стала своего рода классикой сегодняшнего дня. Мы читаем о таких великих композиторах, как Вивальди или Моцарт, которые в определенном смысле вели жизнь в стиле рок-н-ролла, учитывая их эпоху» [2CELLOS, 2021].

Смелый план дуэта «2Cellos on the Rock по спасению классической музыки» (так называлось одно из интервью [Templeton, 2024]) дал фантастические плоды. Вместо запатентованной технологии наложения звука, которой пользуются студии, 2CELLOS добились совершенно нового звучания. На концертах этот «массовый кроссовер» — 2CELLOS — начинал мягко, балладно, «виолончельно», но по мере того, как звуки наполняли огромные многотысячные арены, они

разворачивали мощные хард-роковые композиции. И начиналась катавасия! Шулич метод 2CELLOS охарактеризовал так: «На концертах мы всегда [поначалу] играем нежные мелодии, которые растапливают сердца зрителей и заставляют всех влюбляться». «А потом, — добавляет Хаузер, — мы делаем еще больше сумасшедших, головокружительных вещей… Мы в основном известны как дикие и сумасшедшие, „рок-н-ролльные виолончелисты“! Это нормально. Это наша репутация. Все в порядке. Нам это нравится. <…> Но мы хотим, чтобы люди знали, что мы не просто сумасшедшие дикари, играющие на виолончели» [Templeton, 2024].

Они играют то, что им нравится, треки из фильмов — «Истории любви», «Крестного отца», «Охотника на оленей», мелодии из трилогии «Властелин колец», «Титаника», «Игры престолов» и, конечно, классические каверы AC/DC, Nirvana, Guns N' Roses и т.д. — все, к чему лежит душа. В репертуаре 2CELLOS не только знаменитые мировые поп-хиты, они с удовольствием играют с симфоническими оркестрами и классическую музыку.

Для чего? Артисты стремятся к тому, чтобы в конце концов еще больше людей полюбили виолончель и хорошую музыку. В одном из последних интервью Шулич заметил: «Мы начинали с рока и поп-музыки, с наших сумасшедших аранжировок, но сейчас мы возвращаемся к тому, с чего начали: к музыке, которая заставила нас влюбиться в виолончель. Для нас не проблема переключиться на любой жанр или стиль. Это наше величайшее оружие. Мы можем сотрудничать с хип-хоп-исполнителем или рок-исполнителем так же легко, как выступать с симфоническим оркестром или играть классическую пьесу под аккомпанемент фортепиано. Наш лучший инструмент — наша гибкость. В наше время, когда в музыкальной индустрии все постоянно меняется, это благословение — иметь возможность делать много разных вещей» [Templeton, 2024].

А вот высказывание Хаузера: «Миссия — объединить всех. Собрать всех людей, с разным прошлым, с разными вкусами. Приобщить к року любителей классической музыки. Открыть мир классики рокерам. Смешать все — поп, латинскую музыку. Собрать всех и отправить в невероятное путешествие по жанрам. Покатать на музыкальных американских горках, испытать море эмоций. Такого никогда не было. Никто не делал такого шоу. Оно сделает всех счастливыми. Потому

Ил. 6. 2CELLOS на прощальном концерте в Брюсселе, 2023. Фото: Mira Dujela. Источник: https://total-croatia-news.com/lifestyle/2cellos-in-brussels/
Fig. 6. 2CELLOS at the Farewell Concert in Brussels, 2023. Photo: Mira Dujela. Source: https://total-croatia-news.com/lifestyle/2cellos-in-brussels/

что люди не только послушают произведения любимых жанров, но и откроют для себя нечто новое… Люди приходили на наши концерты послушать Thunderstruck и Smooth Criminal, а открывали для себя классику. Это здорово. Ведь люди зачастую не знают, что им нравится. Поэтому я хочу сделать этот гигантский праздник музыки, где будет абсолютно все…» [2CELLOS, 2021].

2CELLOS превращают исполняемые композиции в мини-спектакли, при этом не сходя с места. Подобные шоу, помноженные на общепризнанный талант и виртуозность самих виолончелистов, принесли дуэту огромную популярность. Время от времени они

вставляют в композиции свою музыку, но пока в основном используют многочисленные каверы. Но главное для 2CELLOS — живые концерты. Они обожают свою публику. И она — их. При этом, и это важно, их концерты — это «чистая» музыка, музыка без слов! Они на выступлениях могут поговорить, пошутить, но вокал в свое шоу впускают очень редко. Вероятно, потому что это другой язык, он им не нужен!

В разгар пандемии коронавируса Шулич записал и транслировал из своего дома в Мариборе классическую программу вместе с пианистом Е. Генчевым (который в тот момент был в Будапеште!) для своих слушателей. Хаузер пошел еще дальше. Он снял Колизей в Пуле, тот самый римский 23-тысячник! И играл один и при пустом зале. Цикл концертов назвали «Alone Together» («Одиночество вместе»). Он признавался: «Я пытался найти способ поддерживать связь со своими фанатами во всем мире. Мы все были в изоляции. Даже несмотря на это, я нашел способ объединить всех. Сплотить даже больше, чем ранее. Первый концерт „Alone Together“ был на моей родине, в Колизее Пулы. Впервые я выступал на пустой арене. Но зрителей было больше, чем когда-либо. Они смотрели онлайн-трансляцию. Эта идея сработала, ведь я всегда мечтал соединить прекрасные пейзажи, архитектуру и музыку. Это как терапия! Слушаешь трогательные мелодии, смотришь на красоту природы и выздоравливаешь. Конечно же, я начал с родного города» [2CELLOS, 2021].

«Плохие мальчики» классической музыки, как их называли некоторые «академисты», работали на износ. 200 концертов в год, с перелетами! Крупнейшие залы мира! Пластинки, записи, вдвоем и соло. Телевидение, с которым они подружились в 2011 году, клипы, в которых они редко просто играли на инструментах, а чаще в костюмах лицедействовали. Сериалы, куда их приглашают как артистов. Их часто можно видеть в рекламе. Их канал на YouTube насчитывает более 6,5 млн подписчиков. В 2023 дуэт отыграл прощальные концерты: музыканты решили пойти разными путями и развивать сольные карьеры. Тем не менее надежда на продолжение 2CELLOS существует…

Степан Хаузер основал фонд HAUSER Music Foundation. Он стал поддерживать музыкантов и артистов по всему миру. Основная цель фонда — помочь артистам преодолеть барьеры в своей области, полностью раскрыть свой потенциал. Фонд поддерживает образовательные программы, оказывает помощь бедным сообществам и партнерствам, служит людям, которые больше всего нуждаются в помощи. Его высокая миссия — пропагандировать наследие настоящей музыки во всем мире.

Заключение

Виолончель по-новому вписалась в музыкальную культуру XX–XXI веков. Она как бы раздвоилась — акустическая виолончель продолжала линию великих мастеров и исполнителей, а новая, с приставкой «электро», начала работу по «набору высоты». Став вторым для музыканта-виолончелиста инструментом, электровиолончель покорила открытые пространства, расширила репертуар и привлекла много новых композиторов и слушателей, в том числе молодых. Электровиолончель влилась в круг «разумных развлечений».

В России «виолончельный рок» тоже нашел своих почитателей и привлек музыкантов-исполнителей, но это тема для отдельного исследования.

Список литературы:

1 *Акопян Л.О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.

2 *Данько Л.И.* Classical crossover: эволюция и формы проявления // Известия Уральского государственного университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2010. Т. 84. № 5. С. 284–289.

3 *Володин А.А.* Электронные музыкальные инструменты. М.: Энергия, 1970. 144 с.

4 *Журкова Д.А.* Искушение прекрасным: Классическая музыка в современной массовой культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 320 с. (Очерки визуальности).

5 *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Становление музыкального направления classical crossover в современном скрипичном искусстве // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 351–370.

6 *Монтарезе М.* Электрогитара. Первые шаги / Пер. В. Проскурякова. М.: АСТ, 2011. 192 с.

7 *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.

8 *Новак Н.* «Машинный звук» и микрохроматика // Художественная культура. 2021. № 4. С. 278–297. https://doi.org/10.51678/2226–0072–2021–4–278–297.

9 *Савицкая Е.А.* Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammas Manna // Художественная культура. 2023. № 1. С. 242–269. https://doi.org/10.51678/2226–0072–2023–1–242–269.

10 2CELLOS: “We Are Different, It’s Time to Divide”: Interview // ItalianPostNews. 18.12.2021.

11 *Apocalyptica* // Rusarticles.com. 23.09.2008. URL: https://www.rusarticles.com/muzyka-statya/apocalyptica-574038/ (дата обращения 15.06.2024).

12 *Blanch C.* 2CELLOS: Talented Croatian Cellists Luka Sulic & Stjepan Hauser Bring The Celloverse Tour to Thebarton Theatre: Interview // Theclothesline.com. 15.11.2016. URL: https://theclothesline.com.au/2cellos-australian-celloverse-tour-interview/ (дата обращения 15.06.2024).

13 The Cambridge Companion to Electronic Music / Ed.by N. Collins, J. d’Escrivan Rincón. Cambridge University Press, 2007. 288 p.

14 *Collins N.; Schedel M., Wilson S.* Electronic Music. Cambridge University Press, 2013. 227 p.

15 *Kerr R.* Interview: Melora Creager of Rasputina // Spertrumculture.com. 19.10.2015. URL: https://spectrumculture.com/2015/10/19/interview-melora-creager-of-rasputina/ (дата обращения 15.06.2024).

16 Made In Finland: Studies in Popular Music / Ed. by T.-M. Karjalainen and K. Kärki. Routledge, 2021. 276 p.

17 *McGee A.* ELO: The Band the Beatles Could Have Been // The Guardian. 16.10.2008. URL: https://www.theguardian.com/music/musicblog/2008/oct/16/elo-better-than-beatles (дата обращения 15.06.2024).

18 *Miller J.E.; Mathews M.V.* A Frequency Analysis Method for Adjusting Electronic Cello // Journal of Acoustical Society of America. Volume 55. Issue 2_Supplement. Feb., 1974. https://doi.org/10.1121/1.3437504. URL: https://pubs.aip.org/asa/jasa/article/55/2_Supplement/456/625795/A-Frequency-Analysis-Method-for-Adjusting (дата обращения 15.06.2024).

19 *Pollack A.W.* Notes on “Yesterday” // Recmusicbeatles.com. URL: https://www.recmusicbeatles.com/public/files/awp/y.html (дата обращения 15.06.2024).

20 *Templeton D.* 2Cellos on the Rock Duo’s Bold Plan to Save Classical Music: Interview // Strings Magazine. May, 2024. URL: https://stringsmagazine.com/2cellos-on-the-rock-duos-bold-plan-to-save-classical-music/ (дата обращения 15.06.2024).

21 The WAV Electric Cello // NS Design — Thinkns.com. URL: https://thinkns.com/instrument/ns-design-electric-cello/ns-design-electric-cello-wav/ (дата обращения 15.06.2024).

References:

1 Akopyan L.O. *Muzyka XX veka: Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Music of the 20th Century: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Praktika Publ., 2010. 855 p. (In Russian)

2 Dan'ko L.I. Classical crossover: ehvolyutsiya i formy proyavleniya [Classical Crossover: Evolution and Forms of Manifestation]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*, 2010, vol. 84, no. 5, pp. 284–289. (In Russian)

3 Volodin A.A. *Ehlektronnye muzykal'nye instrumenty* [Electronic Music Instruments]. Moscow, Energiya Publ., 1970. 144 p. (In Russian)

4 Zhurkova D.A. *Iskushenie prekrasnym: Klassicheskaya muzyka v sovremennoi massovoi kul'ture* [Temptation by Beauty: Classical Music in Modern Popular Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 320 p. (Ocherki vizual'nosti [Essays on Visuality]). (In Russian)

5 Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Stanovlenie muzykal'nogo napravleniya classical crossover v sovremennom skripichnom iskusstve [The Formation of the Musical Direction Classical Crossover in Modern Violin Art]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 351–370. (In Russian)

6 Montareze M. *Ehlektrogitara. Pervye shagi* [The Electric Guitar. The First Steps], transl. V. Proskuryakov. Moscow, AST Publ., 2011. 192 p. (In Russian)

7 Nazaikinskii E.V. *Zvukovoi mir muzyki* [The Sound World of Music]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 254 p. (In Russian)

8 Nowack N. «Mashinnyi zvuk» i mikrokhromatika ["Machine Sound" and Microtonal Music]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 278–297. https://doi.org/10.51678/2226–0072–2021–4–278–297. (In Russian)

9 Savitskaya E.A. Paradoksy ironicheskogo v tvorchestve shvedskoi rok-gruppy Samla Mammas Manna [Paradoxes of the Ironical in the Works of the Swedish Rock Band Samla Mammas Manna]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 242–269. https://doi.org/10.51678/2226–0072–2023–1–242–269. (In Russian)

10 2CELLOS: "We Are Different, It's Time to Divide": Interview. *ItalianPostNews*, 18.12.2021.

11 Apocalyptica. *Rusarticles.com*, 23.09.2008. Available at: https://www.rusarticles.com/muzyka-statya/apocalyptica-574038/ (accessed 15.06.2024). (In Russian)

12 Blanch C. 2CELLOS: Talented Croatian Cellists Luka Sulic & Stjepan Hauser Bring The Celloverse Tour to Thebarton Theatre: Interview. *Theclothesline.com,* 15.11.2016. Available at: https://theclothesline.com.au/2cellos-australian-celloverse-tour-interview/ (accessed 15.06.2024).

13 *The Cambridge Companion to Electronic Music*, eds. N. Collins, J. d'Escrivan Rincón. Cambridge University Press, 2007. 288 p.

14 Collins N., Schedel M., Wilson S. *Electronic Music.* Cambridge University Press, 2013. 227 p.

15 Kerr R. Interview: Melora Creager of Rasputina. *Spertrumculture.com,* 19.10.2015. Available at: https://spectrumculture.com/2015/10/19/interview-melora-creager-of-rasputina/ (accessed 15.06.2024).

16 *Made In Finland: Studies in Popular Music*, eds. T.-M. Karjalainen and K. Kärki. Routledge, 2021. 276 p.

17 McGee A. ELO: The Band the Beatles Could Have Been. *The Guardian,* 16.10.2008. Available at: https://www.theguardian.com/music/musicblog/2008/oct/16/elo-better-than-beatles (accessed 15.06.2024).

18 Miller J.E., Mathews M.V. Frequency Analysis Method for Adjusting Electronic Cello. *Journal of Acoustical Society of America*, vol. 55, issue 2_Supplement, February, 1974. https://doi.org/10.1121/1.3437504. Available at: https://pubs.aip.org/asa/jasa/article/55/2_Supplement/456/625795/A-Frequency-Analysis-Method-for-Adjusting (accessed 15.06.2024).

19 *Pollack A.W.* Notes on "Yesterday". *Recmusicbeatles.com.* Available at: https://www.recmusicbeatles.com/public/files/awp/y.html (accessed 15.06.2024).

20 *Templeton D.* 2Cellos on the Rock Duo's Bold Plan to Save Classical Music: Interview. *Strings Magazine,* May, 2024. Available at: https://stringsmagazine.com/2cellos-on-the-rock-duos-bold-plan-to-save-classical-music/ (accessed 15.06.2024).

21 The WAV Electric Cello. *NS Design — Thinkns.com.* URL: https://thinkns.com/instrument/ns-design-electric-cello/ns-design-electric-cello-wav/ (accessed 15.06.2024).

УДК 007; 316.776.22; 791.43
ББК 60.524; 71.07; 85.37

Малолеткин Максим Федорович
Аспирант, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0003-3724-5346
ResearcherID: JRY-9737-2023
mail@ffbsoffa.org
Ключевые слова: информационный шум, информационная перегрузка, кинематограф, социальная коммуникация, ценность, историческая достоверность, восприятие и интерпретация информации, цензура, экранизация, замысел, авторское кино, массовое кино

Малолеткин Максим Федорович

Проблематика информационного шума в контексте современного кинематографа

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-534-567

Для цит.: Малолеткин М.Ф. *Проблематика информационного шума* в контексте современного кинематографа // Художественная культура. 2024. № 3. С. 534–567. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-534-567.

For cit.: Maloletkin M.F. Problems of Information Noise in the Context of Modern Cinema. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 534–567. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-534-567. (In Russian)

Maloletkin Maksim F.
PhD Student, S.A. Gerasimov All-Russian University of Cinematography, 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3724-5346
ResearcherID: JRY-9737-2023
mail@ffbsoffa.org
Keywords: information noise, information overload, cinematography, social communication, value, historical accuracy, perception and interpretation of information, censorship, film adaptation, concept, auteur cinema, mainstream cinema

Maloletkin Maksim F.

Problems of Information Noise in the Context of Modern Cinema

Аннотация. Статья посвящена исследованию феномена *информационного шума* в контексте современного кинематографа. Будучи целостным видом искусства, кинематограф в нынешнее время сталкивается с этой многогранной проблемой. Рассматривается концепция феномена, анализируются его проявления в различных аспектах культурного и социального контекста. Освещается несколько граней информационного шума и его влияние на восприятие и интерпретацию кинопроизведений (историческая достоверность, стереотипизация ценностей, сохранение/замещение основного замысла, влияние цензуры, вербальные несовершенства, перегруженность сюжета). Представлено состояние общей научной разработанности исследуемой темы. Человек ограничен в способности обработки информации, и ее восприятие зависит от его социокультурного начала. Имеется необходимость в стандартизации признаков информационного шума в кинопроизводстве.

Abstract. The article is devoted to the study of the ‘information noise’ phenomenon in the context of modern cinema. As a comprehensive art form, cinema in the current era confronts this multifaceted issue. This study critically analyses the concept of information noise scrutinizing its manifestations across diverse cultural and social contexts. The author highlights various dimensions of information noise and assesses its impact on the perception and interpretation of cinematic productions, encompassing aspects like historical authenticity, value stereotyping, the preservation or substitution of core ideas, censorship influence, narrative complexity, and verbal imperfections. The article also addresses the current state of scientific development of the topic under study. It underscores people’s limitations in processing information and how perception is influenced by their socio-cultural origins. The necessity for a standardized approach to identify characteristics of information noise in film production is also emphasized.

Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите;
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов.

Никола Буало-Депрео. Поэтическое искусство[1]

Введение

В современном мире информация стала ключевым ресурсом, и проблема ее избытка и шума становится все более актуальной. Экранные искусства, как основные источники медиаконтента, сталкиваются с этой проблемой в контексте быстро меняющихся технологий и культурных трендов. Под *информационным шумом* понимается избыток нерелевантного или несвязанного содержания, затрудняющего восприятие и понимание основной мысли. К.Э. Шеннон и У. Уивер (1949) впервые выделили феномен информационного шума как помеху в процессе передачи информации, что является ключевым элементом их модели коммуникации [Shannon, Weaver, 1964; Narula, 2006, p. 26–29].

Проблема информационного шума существовала на протяжении всей истории человечества. В древние времена, когда рукописные книги и устные рассказы были основными источниками знаний, люди уже сталкивались с искажением информации.

С изобретением печатного станка в XV веке массовая печать книг облегчила доступ к знаниям, но также способствовала распространению искаженной информации. Введение станка значительно увеличило доступность информации, что привело к первым случаям распространения недостоверных данных. В то же время начали появляться первые способы защиты, такие как использование колофонов и типографских знаков, что позволяло идентифицировать подлинные работы и обеспечивало определенную степень контроля над качеством печати [Füssel, 2005; Масаев, Масаев, 2016].

(1) *Буало-Депрео Н.* Поэтическое искусство // Litresp.ru. URL: https://litresp.ru/chitat/ru/Б/bualo-depreo-nikola/poeticheskoe-iskusstvo/2 (дата обращения 05.05.2024).

В эпоху Просвещения философы, такие как Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, подчеркивали важность критического мышления. Кроме того, К.А. Гельвеций считал, что среда и получаемая информация формируют восприятие и поведение человека [Voltaire, 2006; Rousseau, 2004; Гельвеций, 1974].

В Новейшее время проблема информационного шума усугубилась с появлением радио, телевидения, Интернета и современных технологий, таких как искусственный интеллект. Современные исследования показывают, что информационный шум влияет на динамику общения и поведение пользователей в социальных сетях. Исследователи из Университета Центральной Флориды и Университета Северной Каролины подчеркивают, что объем общения и участие пользователей минимальны при высоких уровнях информационного шума [Gunaratne, Baral, Rand, 2020]. В Гонконгском университете науки и технологии выявили, что информационный шум может привести к борьбе влияний в социальных сетях, где некоторые источники становятся доминирующими, а другие теряют актуальность [Feng, Sun, Fu, 2021].

В России исследователи из Сочинского государственного университета рассматривают взаимосвязь медиаактивности и медиаграмотности среди молодежи, подчеркивая недостаток критического мышления при восприятии информации [Круглова, Шуванова, Шуванов, 2022]. А.Д. Еляков акцентирует внимание на проблеме информационного перегруза, подчеркивая важность четкого определения целей и использования только необходимой информации для борьбы с избытком данных [Еляков, 2005].

Экранные искусства, занимая центральное место в мире медиаконтента, неизбежно столкнулись с вышеизложенной проблемой. Перед современным кино, телевизионными шоу, сервисами потокового медиа и даже индустрией видеоигр встает сложная задача — удержать внимание аудитории в эпоху информационного перегруза. Научное изучение проблемы «информационного шума» представлено в отдельных статьях. Эти статьи чаще всего сосредоточены на анализе нарративов фильмов и исследовании творческих подходов конкретных режиссеров, операторов и звукорежиссеров.

Отдельно наблюдается, как медиа преобразуется в направлении креативных индустрий, особенно за счет внедрения технологий, ба-

зирующихся на искусственном интеллекте. С.Л. Уразова предлагает использовать термин «нейромедиа», акцентируя внимание на том, как интеграция нейросетей в креативные индустрии способствует упрощению выполнения рутинных задач и стимулирует применение инновационных подходов при создании культурных продуктов [Уразова, 2023]. Этот термин, возникший на пересечении четвертой промышленной революции и информационно-цифровой эпохи, отражает процесс перехода специалистов с рутинной работы на разработку творческих идей. Введение новых профессий, таких как «нейрорежиссер», поднимает вопросы об их признании в рамках традиционного творчества. В свете этих нововведений важно обсуждать, как изменения в процессе создания медиапродуктов влияют на подлинность и культурную ценность, особенно когда речь идет о взаимодействии «человек — машина». При этом использование нового инструментария может спровоцировать последствия, связанные с информационной деградацией, что так или иначе может быть связано с исследуемым феноменом. В одном из последних исследований, посвященных «коллапсу моделей», подчеркиваются риски, связанные с обучением генеративных моделей (таких как ChatGPT от OpenAI, Claude от Anthropic, а также развивающаяся в России YandexGPT от Яндекс) на данных, генерируемых предыдущими поколениями этих же моделей, что может привести к потере критической информации и искажению реальности в долгосрочной перспективе [Shumailov, Shumaylov, Zhao, 2024].

При детальном анализе существующей научной литературы, посвященной феномену информационного шума, становится очевидным, что большинство исследований сосредоточено либо на общих аспектах этой проблемы, таких как воздействие на когнитивные процессы, социокультурные особенности восприятия и прочее, либо на отдельных — как, например, анализ нарратива в кино, исследования «коллапса моделей». Поскольку конкретные вопросы влияния информационного шума в контексте экранных искусств остаются малоосвещенными, требуется дополнительное внимание исследователей, так как сами экранные искусства играют значимую роль в современном обществе, формируя культурное и информационное пространство. Таким образом, результаты изучения влияния феномена могут быть использованы специалистами в области медиа и культуры в целом.

В этой статье преследуется цель рассмотрения феномена в рамках кинематографа со стороны следующих аспектов: сюжетной наполненности, стереотипизации и замещения ценностей, исторической достоверности, влияния цензуры и вербальных несовершенств.

Перегруженность сюжетными линиями в кинофильмах

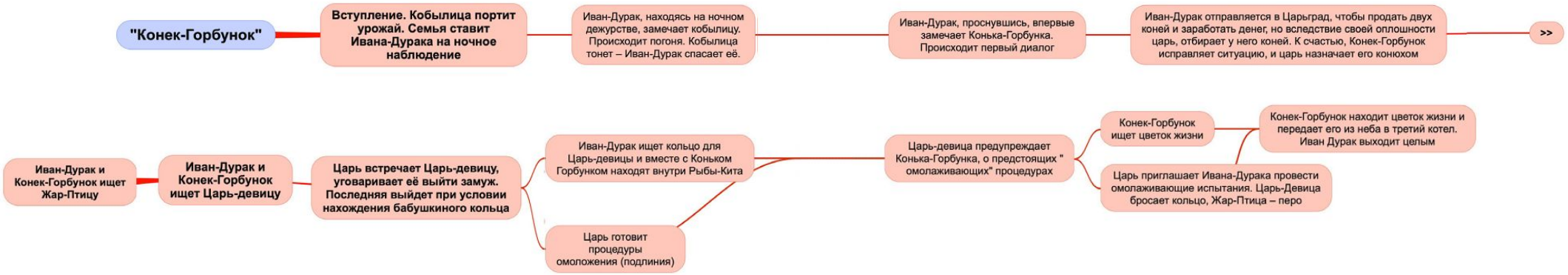
При просмотре фильма зрителю транслируется идея или ценность, отражающая замысел и восприятие произведения участниками производства, однако, в зависимости от сюжета, эти мысли могут быть поняты зрителями полностью, частично или вообще не восприняты. В этом разделе проводится анализ фильмов с целью исследования корреляции между информационным шумом и загруженностью сюжетными линиями.

Согласно исследованиям в области психологии восприятия, таким как работы Джорджа Миллера (1956) о когнитивных ограничениях человека, человеческое внимание способно эффективно обрабатывать только ограниченное количество информации [Miller, 1956]. Ограничение становится критичным, когда зрители сталкиваются с фильмами, содержащими множество персонажей и параллельные сюжетные линии, что может создать информационный шум.

В авторском кино часто встречается множество персонажей, сложные взаимоотношения, параллельные сюжетные линии и обильное использование символики и метафор. Такие режиссеры, как Франсуа Трюффо и Жан-Люк Годар, известны использованием подобных приемов в своих фильмах.

Простой сюжет, напротив, обычно воспринимается зрителем легче, так как предлагает более ясную идею и, следовательно, меньше информационного шума. Примером могут служить фильмы «Иван Васильевич меняет профессию» (1973, режиссер Л. Гайдай) или «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975, режиссер Э. Рязанов). Оставляя в стороне специфику жанра и разницу художественных подходов и методов, отметим только понятность и считываемость сюжета, что делает эти картины более доступными для широкой аудитории и способствует повторным просмотрам.

Фильм «Конек-Горбунок» (2021, режиссер О. Погодин) представляет собой современную интерпретацию классической русской



Ил. 1. Сюжетная транскрипция фильма «Конек-Горбунок» (режиссер О. Погодин, 2021)
Fig. 1. Plot transcription of the *Konek-Gorbunok* [*The Little Humpbacked Horse*] (director O. Pogodin, 2021)

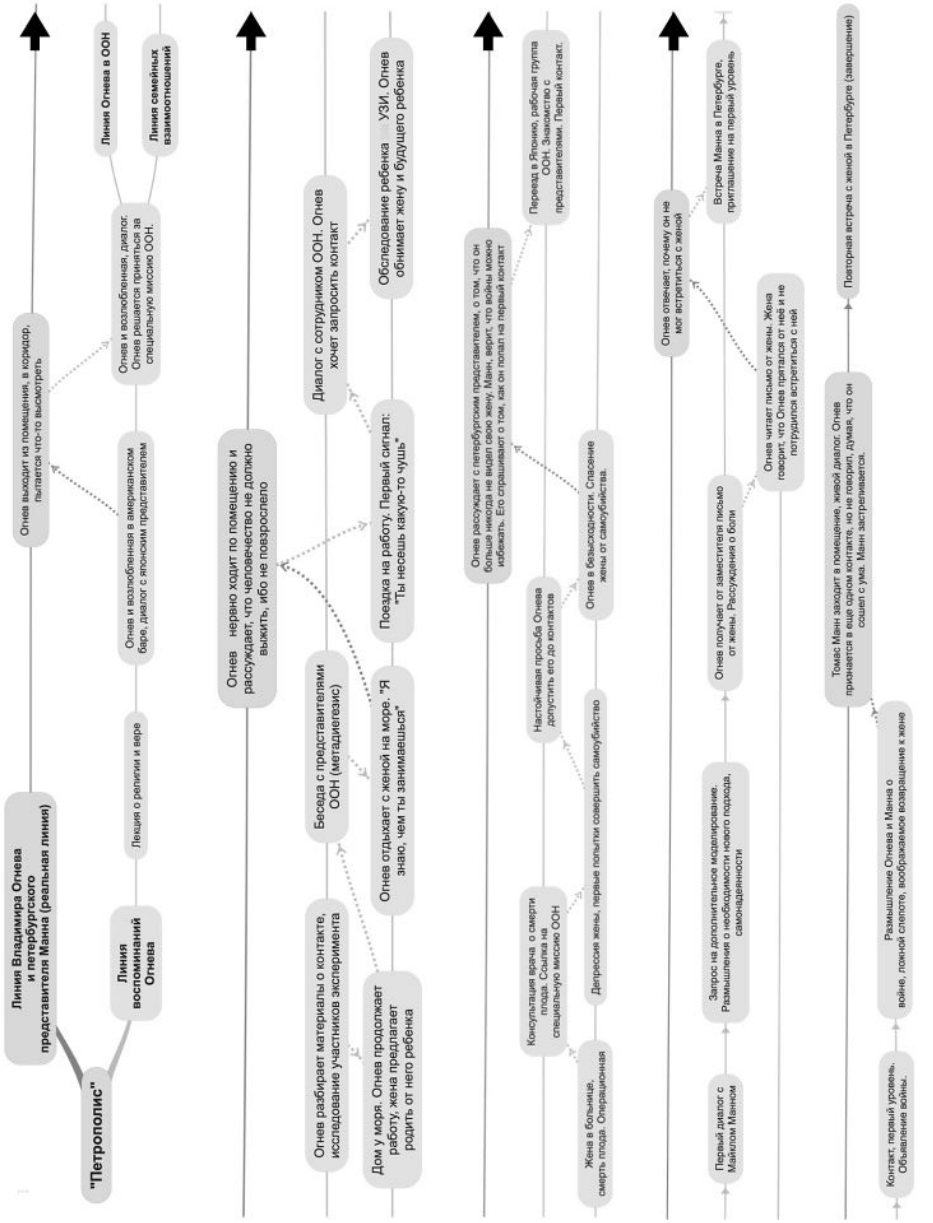
сказки, и его повествование можно охарактеризовать как упрощенное и прямолинейное. В отличие от авторского кино, где сложные нарративы и неоднозначные персонажи способствуют созданию глубокого смыслового слоя, «Конек-Горбунок» предлагает зрителям ясную и последовательную историю с определенными этапами действия и развития персонажей [«Конек-Горбунок»].

Кинокартина включает в себя эпизоды-новеллы, подаваемые как «задания от царя». Каждое из этих заданий — поиски Жар-Птицы, Царь-девицы, кольца — представляет собой отдельный сюжетный акт, в котором главные герои проявляют свою смекалку и доблесть. Эти эпизоды также имеют четкую структуру и легко воспринимаются зрителями, предлагая им получать удовольствие от прослеживания классической схемы «испытание — преодоление — вознаграждение».

Фильм «Петрополис» (2022) Валерия Фокина использует сложные структуры, включающие в себя несколько временных плоскостей — реальность и воспоминания главного героя Огнева. Такой подход к повествованию часто встречается в авторском кино, где акцент делается на психологической глубине и многослойности сюжета. Непрерывное переплетение между текущими событиями и флешбэками создает многоуровневый нарратив, который требует от зрителей активного участия и внимания для отслеживания сюжетных ветвей и их взаимосвязей [«Петрополис»].

Сюжетные линии, такие как семейные взаимоотношения и работа Огнева в ООН, представляют собой два различных аспекта его жизни, которые в конечном итоге начинают конфликтовать. Эти аспекты демонстрируют внутреннее напряжение между личным и профессиональным, что является еще одной характерной чертой авторского кино, где глубокий психологизм и сложность персонажей часто стоят в центре повествования.

Для более наглядного представления структуры сюжета и его элементов были разработаны визуальные сюжетные транскрипции, основанные на личном просмотре и анализе вышеобозначенных фильмов. Создание этих транскрипций происходило с целью выявления ключевых нарративных переходов и взаимосвязей персонажей, что дает возможность глубже понять механизмы повествования и его влияние на восприятие зрителя. Важно отметить, что методология включала многократные просмотры, запись ключевых событий и их последовательности, а также использование сравнительного анализа для выявления сходств и различий между временными линиями и сюжетными ветвями. Кроме того, в анализе не использовались данные или исследования третьих лиц. Также учитывались некоторые особые моменты — например, для разбора многочасовых медиаматериалов на данный момент недоступен автоматизированный аналитический инструментарий, который бы позволял бы охватить и сюжет, и ре-



Ил. 2. Сюжетная транскрипция фильма «Петрополис» (режиссер В. Фокин, 2022)
Fig. 2. Plot transcription of the film *Petropolis* (director V. Fokin, 2022)

жиссуру, и аудиовизуальный ряд, и при этом принимаемый материал учитывал бы аспекты авторского права, применяемого в процессе производства культурного продукта.

Работа Джорджа Миллера служит теоретической основой для анализа. Миллер показал, что человеческая кратковременная память ограничена в количестве информации, которую она может эффективно обрабатывать одновременно [Miller, 1956]. Это ограничение становится критичным при просмотре фильмов, содержащих множество параллельных сюжетных линий и персонажей, что может создать информационный шум. Учитывая этот момент, анализ даст возможность обосновать, почему некоторые фильмы воспринимаются как сложные и требуют большего усилия для понимания. Поскольку построение визуальной нарративной схемы осуществлялся автором вручную, следует принимать во внимание возможные несовершенства.

На приведенной схеме фильма «Петрополис» видно, как различные временные линии и события переплетаются, создавая сложный многоуровневый нарратив. В одном из примеров главный герой Огнев одновременно пытается справляться с воспоминаниями о прошлом и текущими обязанностями в ООН, что создает множество конфликтующих сюжетных линий. Например, сцена, где Огнев беседует с представителями ООН о текущей миссии, переплетается с воспоминаниями о личных трагедиях и семейных проблемах.

Зрители могут испытывать сложности с однозначным восприятием сюжета из-за его многослойности и динамичного перехода между различными временными линиями. Это требует от них постоянного переосмысления контекста и переоценки отношений и мотивов персонажей. В этом случае информационный шум возникает, когда сложность и многослойность сюжета затрудняют зрителю четкое понимание основной идеи фильма, создавая ощущение неопределенности и возможной ошибки в интерпретации.

«Конек-Горбунок» создает противовес сложным и многослойным фильмам авторского кино, предлагая зрителям линейное повествование с понятной моралью. Зрители могут легко следить за сюжетом без необходимости глубокого анализа или поиска скрытого смысла, что делает его доступным для широкой аудитории всех возрастов. Этот подход укрепляет связь с традиционной сказкой и ее функцией обучения и развлечения, демонстрируя, что прямолинейное и упрощенное

повествование также может быть исключительно привлекательным и эмоционально насыщенным. Тем не менее важно отметить, что в конце фильма также наблюдается усложнение сюжета. Однако это усложнение воспринимается нормально, так как зритель уже подготовлен к такому развитию событий благодаря предыдущим эпизодам фильма. Это показывает, что даже в простых сюжетах могут быть элементы усложнения, которые зритель воспринимает без затруднений.

Таким образом, «нагруженность» сюжетными линиями делает фильм более сложным для восприятия зрителя, требуя от него наибольшей концентрации внимания, в то время как фильмы с прямолинейным сюжетом более легки для восприятия. Очевидно, авторское кино предполагает, что зритель будет размышлять о замысле. И информационная рецепция материала будет зависеть от социокультурных особенностей и жизненного опыта человека — *значит, и понять мысль режиссера сможет тот, кто к этому готов.*

О стереотипизации героев и замещении основного замысла

Стереотипизация героев и замещения основного замысла произведения может сыграть важную роль в процессе восприятия материала зрителем. В частности, это хорошо прослеживается в экранизации литературных произведений. Всякий материал, создаваемый «по мотивам» того или иного произведения, дает право режиссеру на его интерпретацию, что делает картину своего рода «отношением человека» к определенному произведению, выраженным не словесно, а в виде готового целостного медиа как результата совокупности субъективного восприятия всеми участниками производства. Нередко через такие адаптации транслируются стереотипы современного общества и иногда преследуется цель формирования установок у зрителя, что делает кино привлекательным для финансирования как одного из самых распространенных видов досуга [Кубрак, 2018].

Пример фильма «Троя» (2004) режиссера Вольфганга Петерсена демонстрирует, как стереотипизация может изменить восприятие классического эпоса. В основе сюжета лежит поэма Гомера «Илиада», однако фильм адаптирует древнегреческий миф к современным культурным ожиданиям. Например, в фильме Ахилл, которого играет Брэд Питт, предстает как героический воин с выраженной индивидуальностью и личными мотивами, что отходит от традиционного эпического образа, представленного в литературном источнике. Такая интерпретация персонажа делает его более понятным и привлекательным для современной аудитории, но также искажает оригинальный замысел.

Еще одним ярким примером является фильм La Femme Nikita (1990), известный в России как «Никита», режиссера Люка Бессона, где образ главной героини представляет собой переосмысление женской роли в боевиках. В оригинальном фильме Никита — преступница, которую принуждают стать правительственным убийцей, что ставит под вопрос стереотипы о женской слабости и пассивности. В американской версии Point of No Return (1993), также известной как «Убийца», эти стереотипы усиливаются, что изменяет восприятие оригинальной идеи и подчеркивает культурные различия между французским и американским кинематографом.

Отдельно сосредоточимся на примере «Бременских музыкантов». Созданная братьями Гримм сказка (1819) рассказывает о приключениях четырех героев (осел, кот, петух, пес), которые, отвергнутые своими хозяевами, отправились в Бремен, чтобы стать музыкантами. Сюжет сказки вдохновил множество экранизаций. Например, до сих пор популярный советский вариант 1969 года (режиссер И. Ковалевская) с музыкальным оформлением Геннадия Гладкова сохранил дух первоисточника, но при этом ввел новых героев — Трубадура и Принцессу, а сюжетная линия была заметно расширена. Этот процесс продолжается в мультипликационном фильме «По следам бременских музыкантов» 1973 года (режиссер В. Ливанов) введением сюжетной линии с участием сыщика.

Также изменения в сюжете и персонажах можно проследить и в экранизации сатирического мультипликационного фильма-мюзикла 2000 года — «Новые Бременские» (режиссер А. Горленко). Сюжетно фильм значительно отличается от оригинальной сказки братьев Гримм. В нем рассказывается о сыне Трубадура и Принцессы — Трубадуре-младшем, который обучается в музыкальной академии, возглавляемой Котом, Псом, Петухом и Ослом. Музыканты стараются научить его классической песне, но мальчик мечтает о рок-н-ролле. Атаманша переквалифицировалась в банкиршу и планирует захватить власть, выдвигая ультиматум Королю — жениться на ней или потерять внука. Эти изменения сюжета и персонажей отражают сдвиг

в культурном и социальном контексте России конца 1990-х — начала 2000-х. Внедрение элементов современной поп-культуры (рок-н-ролл) и темы финансовых махинаций и политической коррупции указывают на стремление создателей фильма сделать историю актуальной для современной аудитории. Экранизация стала примером адаптации классического нарратива в контексте социокультурных изменений начала XXI века в России.

В начале 2024 года вышла новая версия художественного фильма «Бременские музыканты» (режиссер А. Нужный). В этой экранизации можно заметить ряд изменений: «Кот» теперь представлен как «Кошка», королевский замок переименован в «Бремен», Атаманша стала известна как «Луиза», а выступление героев происходит на «международном фестивале». Наблюдаемые изменения подчеркивают, что новая версия, хотя и базируется на оригинальном рассказе, существенно отличается от предыдущих экранизаций. Как и в «Новых Бременских», в фильме также присутствуют некоторые элементы, адаптированные под современное общество (например, сцена, где музыканты и Принцесса приглашают Трубадура на «ребрендинг»).

На данном примере мы можем говорить о смещении и замещении основного замысла произведения, что приводит к иному пониманию, в отличие от первоисточника. В рамках теории Шеннона и Уивера о коммуникации каждую экранизацию можно рассматривать как мысль, передаваемую от режиссера к зрителю через шум, выражаемый в виде стереотипов и культурных изменений, который может исказить или изменить исходное сообщение. Со стороны теории М.Л. ДеФлёра [DeFleur, Ball-Rokeach, 1982; Narula, 2006, p. 33–34] акцент делается на динамическом взаимодействии элементов коммуникационного процесса, где каждый участник (режиссер, сценарист, актер, зритель) вносит вклад в формирование конечного восприятия. Взаимодействие может привести к большему или меньшему отклонению от оригинального сообщения, в зависимости от того, как каждый участник интерпретирует и представляет информацию. На практике это приводит к тому, что зритель воспринимает сюжетную линию, основанную на предыдущих экранизациях и культурных стереотипах, что часто отличается от первоисточника. В данной ситуации зритель воспринимает «Бременских музыкантов» в первую очередь

как историю, основанную на советских экранизациях, где основной сюжетной линией является история любви Трубадура и Принцессы.

Искажение истории как одна из граней информационного шума в кинематографе

Несколько слов будет уделено вопросу исторической достоверности как части процесса создания и восприятия фильмов. Несмотря на то что кинематограф по своей природе предполагает свободу творчества, он может столкнуться с проблемами толкования фактов. Ради создания захватывающего сюжета, усиления эмоционального воздействия на зрителя создатели фильмов могут «переписывать» историю. Изменение порядка событий, добавление вымышленных персонажей или искажение реальных мотивов исторических личностей — все это может внести путаницу в восприятие прошлого.

Когда зрители смотрят фильм, они интерпретируют его содержание через призму своей социальной системы и культурного контекста [Schur, 2013, Chapter 4]. Кинематограф может представлять информацию, которая не всегда соответствует исторической реальности, создавая «шум» в понимании зрителей. Для аудитории, особенно для тех, кто не имеет глубоких знаний в области истории, такие «художественные свободы» могут стать источником ложных представлений. Для определенной аудитории кино становится главным, а иногда и единственным источником информации о каком-либо историческом событии, при этом возникает риск, что искаженная картина прошлого займет в сознании зрителя место реальных событий. Такое искаженное понимание истории может привести к неправильному пониманию причинно-следственных связей, формированию ошибочных мировоззренческих установок и даже к возникновению мифов и легенд, которые далеки от реальности.

В этом контексте ответственность перед историей и перед зрителем становится ключевым аспектом работы режиссера и сценариста. Ведь кино, как и любое другое искусство, несет в себе не только развлекательную, но и образовательную функцию. Искажая историю, кинематограф может непреднамеренно внести в общественное сознание элементы информационного шума, которые будут влиять на восприятие прошлого и наше понимание настоящего и будущего.

«Потребитель визуальных образов XXI века, — пишет О.В. Строева, — в отличие от зрителя прошлого столетия в массе своей уже не имеет литературного багажа. Его культурный бэкграунд — это „ложная память“, но не литературно-театральная, а спрессованный визуальный коллаж или мозаика из множества кинообразов» [Строева, 2020, стр. 310].

Кроме того, стоит обратить внимание на специфику разграничения «правды жизни» и «правды экрана». Н.И. Утилова в одной из своих статей о телевидении отметила, что зритель «объединяет экранный и реальный образы, наделяя его в своем воображении теми чертами, которые пометил по время эфира» [Утилова, 2019, стр. 117].

Одним из примеров, иллюстрирующих искажение исторических нарративов в кино, служит фильм «Амадей» (1984, режиссер Милош Форман). Как отмечает в своем анализе Сергей Хачатрян, фильм «представляет собой емкий анализ общих точек и несовместимостей между фильмом и тем, что мы знаем сегодня о Вольфганге Амадеусе Моцарте» [Хачатрян, 2020].

«Амадей» был основан на одноименной пьесе Питера Шаффера, которая, в свою очередь, была вдохновлена более ранним произведением — «Моцартом и Сальери» Александра Пушкина. Пьеса Шаффера, написанная в 1979 году, быстро стала успешной и привлекла внимание Милоша Формана. Форман, известный своими фильмами «Пролетая над гнездом кукушки» (1975) и «Волосы» (1979), увидел потенциал пьесы для экранизации. Пушкин в 1830 году написал «Моцарт и Сальери» как часть своих «Маленьких трагедий». Этот драматический рассказ стал основой для последующих художественных интерпретаций конфликта между Моцартом и Сальери. В рассказе Пушкина Сальери изображен как завистливый композитор, который убивает Моцарта, убежденный, что уничтожает несправедливое превосходство. Эта версия вдохновила Шаффера на создание пьесы, а затем и Формана на экранизацию.

Фильм Формана преувеличивает личные и профессиональные конфликты Моцарта с Сальери, что «не всегда соответствует исторической правде». Например, не существует убедительных доказательств жесткой вражды между ними. В действительности их отношения были более профессиональными, и нет оснований полагать, что Сальери завидовал Моцарту до такой степени, чтобы задумать его убийство.

Многие зрители узнают о Моцарте и его жизни именно через призму этого фильма, что делает его основным источником знаний о композиторе для многих людей. Кроме того, в фильме усиливается миф об отравлении, хотя исторические данные свидетельствуют о более вероятных причинах смерти, таких как болезнь. В этом случае «шум» возникает на этапе несовпадения социокультурного и культурного опыта зрителя по отношению к историческим данным, что происходит как на этапе производства и передачи сообщения, так и на стадии ее приема и интерпретации со стороны зрителя, что дополнительно указывает на динамику обмена данными. Интересно, что подобные мысли высказал и сам Хачатрян: «Фильм искажает многие исторические факты, преувеличивая личные и профессиональные конфликты между композиторами» [Хачатрян, 2020]. Но другой вопрос, что принимать за истину?

Другим случаем искажения исторических нарративов можно назвать фильм Филлиды Ллойд «Железная леди» (2011). Фильм-биография, основанный на жизни и карьере Маргарет Тетчер, первой женщины-премьер-министра Великобритании, вызвал различные реакции среди критиков.

Фильм осветил важные моменты ее жизни, начиная от работы в парламенте до поста премьер-министра. Однако в нем также содержатся драматизации и некоторые исторические неточности, например касательно ее участия в политических событиях и персональных решений, которые могли исказить реальный образ Тэтчер. Сценарий фильма иллюстрирует политика в старости, борющейся с деменцией и ведущей воображаемые разговоры с умершим мужем, что добавляет эмоциональную окраску, но также может отвлекать от глубины ее карьеры. Такие элементы могут влиять на восприятие публики, формируя основанное на эмоциях впечатление о ее личности и руководстве [см.: Bowater, 2011; How Accurate, 2011; White, 2012; Goldfarb, 2016].

Исходя из этого, несмотря на необходимость творчества в создании фильмов, искажения истории могут как усложнить, так и упростить процесс восприятия информации зрителем. С другой стороны, контролировать качество и достоверность представленной информации бывает сложно, так как излишний контроль может скатиться к цензурной практике, что будет подробно рассмотрено далее. Когда

киноискусство становится одним из основных источников информации для широких масс, ответственность за точность и достоверность изображения исторических событий ложится на плечи создателей фильмов. Это отражает мысли Хачатряна о том, что аудиовизуальная культура в наше время является самым популярным источником получения информации [Хачатрян, 2020]. Создатели должны балансировать между художественной выразительностью и исторической правдой, чтобы не вносить дополнительный шум в уже перегруженное информацией общество.

Несколько слов о цензуре

Цензура как инструментарий контроля за информационным потоком способна как усиливать, так и ослаблять воздействие информационного шума. С одной стороны, она может фильтровать ненужную или даже вредную информацию, с другой — она может искажать ключевые сведения, создавая затруднения в восприятии контента обществом. Для функционирования механизма цензуры определяются конкретные условия, без которых этот процесс не был бы возможен. Кроме того, формируются условия последствий нарушения этих правил. Изначально цензура была направлена на регулирование поведения и деятельности людей в обществе. Однако со временем ее роль стала более сложной, становясь инструментом контроля над информацией, который служит интересам определенных групп или слоев общества, идеологии государства.

В сфере экранных искусств (кинематографе) цензура может проявляться в различных формах, включая редактирование или удаление сцен, диалогов и даже целых эпизодов. В контексте феномена, в частности в теории коммуникации Шеннона и Уивера [Shannon, Weaver, 1964; Narula, 2006, p. 26–29], цензура действует, изменяя основную мысль посылаемого сообщения. Это искажение проявляется в удалении или модификации элементов, которые считаются нежелательными по политическим, моральным или идеологическим причинам. И такие изменения часто могут сильно варьироваться от одной культуры к другой.

О подходе Китая к цензуре кино. Первые упоминания о государственном регулировании кинематографа в Китае датируются 1911 годом. По словам Сяо Чживэя, в этот период начинается внедрение кинематографа как средства массовой коммуникации, а цензура становится ключевым инструментом контроля над социальными и культурными нарративами [Xiao, 1994, p. 87–89]. В 1920-е годы начали формироваться комитеты по цензуре, которые активно фильтровали непристойный и/или политически чувствительный контент. Под цензуру преимущественно попадали киноленты, в которых изображались сцены с купающимися людьми или длинные страстные поцелуи, что противоречило китайским культурным нормам о скромности и моральности на тот момент. В записи одного из исторических архивов Нанкина упоминается фильм «Фу хуа ланг диэ» («Распутники») как один из ранних примеров цензурирования. Из фильма были вырезаны вышеобозначенные сцены, так как по мнению чиновников они считались неподобающими и потенциально вредными для общества. Изменения ограничивали возможность зрителей видеть исходное творческое видение режиссера и искажали первоначальную мысль произведения [Xiao, 1994, p. 89–94]. Этот период заложил основу для последующего развития сложной системы цензурных механизмов, которые в значительной мере определили дальнейшее взаимодействие государства и кинематографа в Китае. С тех пор китайское правительство неоднократно пыталось упорядочить правила цензуры, стремясь адаптировать их к меняющимся политическим и культурным условиям, сохраняя при этом строгий контроль над медийным пространством.

В 2016 году были введены новые правила, которые включали запрет на фильмы, противоречащие конституции КНР, порочащие китайскую историю, пропагандирующие суеверия, порнографию, наркотики, насилие или оскорбляющие общественную мораль. Один из примеров современной цензуры — изменение концовки фильма «Бойцовский клуб» (1999, режиссер Д. Финчер), где вместо деструктивного взрыва зрители видят титр о предотвращении теракта полицией. Это изменение не просто замещает «нежелательный» контент, но и активно искажает основное сообщение фильма в сторону аффирмации государственной власти [Chinese Censorship, 2019; Фоломов, 2022].

«Комиссар» как отражение цензуры в СССР. Из исторических примеров в России можно вспомнить судьбу фильма «Комиссар» (1967) Александра Аскольдова. Снятый и смонтированный в конце

60-х годов, фильм оказался несозвучным идеологии государства из-за откровенного изображения насилия и реалистичного описания жизни людей во время Гражданской войны в России. Сценарий фильма, основанный на рассказе Василия Гроссмана, попал в производственный план, но затем столкнулся с жесткими попытками цензуры «исправить» произведение, особенно в отношении главной героини — комиссара, образ которой обвиняли в приуменьшении героизма и дегуманизации. Цензура в СССР того времени строго контролировала изображение государственной идеологии и исторических событий; любое отклонение от официальной линии воспринималось как угроза легитимности режима [см.: Ложков, 2013]. Вмешательство цензоров привело к запрету фильма на долгие годы, «Комиссар» был убран из общественного пространства, что искажало информацию, предназначенную зрителям, и затрудняло объективное восприятие исторических событий.

В контексте цензуры как одной из граней информационного шума случай «Комиссара» заключался в полном запрете фильма, что полностью исключало возможность зрителей получить оригинальное сообщение и творческое видение режиссера. Таким образом, до перестройки аудитория была лишена возможности критически осмыслить некоторые сложные исторические и социальные реалии, представленные в фильме. Когда в 1986 году режиссеру было предложено доработать некоторые эпизоды и внести изменения, эти рекомендации остались без внимания [см.: Новейшая история, 2002]. Лишь в 1987 году, в разгар политических и социальных перемен в СССР, фильм был впервые показан на Московском кинофестивале, вызвав широкий резонанс среди зрителей и критиков. Показ стал символическим актом преодоления цензурных барьеров и отражением нового взгляда на историческое прошлое страны.

Швеция. Шведская модель цензуры заслуживает особого внимания в контексте мировой практики регулирования экранного контента. Уже в 1911 году, вскоре после зарождения шведской кинематографии, был принят закон о цензуре, учредивший орган под названием Statens Biografbyrå («Статенс Биографбюро») [Swedish Film, 2010, p. 35]. Это был один из первых в мире органов, занимающихся цензурой кинематографических материалов. Как и в других странах, шведская цензура преследовала цель не только защитить общественную мораль

и порядок, но и регулировать контент из соображений национальной безопасности и внешнеполитических отношений. Отличительной чертой шведского подхода является строгость в отношении детской аудитории: в Швеции весьма жестко регулируются условия, при которых дети младше пятнадцати лет могут просматривать фильмы. Ограничения, направленные на защиту детей от вредного воздействия кинематографа, могут объяснять низкий уровень ювенальной преступности в стране. В сравнении с Китаем, где цензура используется как инструмент политической стабилизации и контроля над культурным наследием, шведская модель более сфокусирована на социальной ответственности и защите молодежи. В то же время, как и в СССР, шведская цензура ориентирована на поддержание общественных и моральных норм, но в отличие от советской практики, шведский подход более либерален в отношении взрослой аудитории.

Одним из ранних примеров цензуры в Швеции стал фильм Ingeborg Holm («Сыны Ингмара») (1919) Виктора Шёстрёма. В пятом акте этого фильма, рассказывающего о социальном неравенстве, цензоры удалили сцену ‘På sinnessjukavdelningen’ («На отделении для психически больных») длиной в 31 метр. В целом общая длина фильма уменьшилась с 2006 до 1967 метров, что демонстрирует стремление шведских властей регулировать киноконтент не только в плане морали, но и эмоциональной насыщенности[(2)]. В Швеции, которая одной из первых ввела законодательство о киноцензуре и одной из последних отменила его в 2010 году, цензура кино прошла долгий путь развития. Изначально, несмотря на давние традиции свободы слова, цензурный комитет, задачей которого было предварительное изучение каждого фильма перед его показом в кинотеатрах, не вызывал особых споров. Однако с течением времени, в частности в 1960-е и 1980-е годы, решения комитета становились предметом горячих дебатов, особенно когда они касались художественно значимых фильмов. Последней кинокартиной, подвергшейся цензуре, стала «Казино» Мартина Скорсезе в 1995 году — в ней были урезаны сцены насилия. Этот случай вызвал обсуждения о том, почему реалистичное изображение

(2) URL: *https://www.svenskfilmdatabas.se/en/item/?type=film&itemid=3316#censorship* (дата обращения 03.05.2024).

насилия подвергается цензуре, в то время как более стилизованные сцены насилия в фильмах типа «Рэмбо» или «Джеймс Бонд» остаются нетронутыми. Отмена закона о цензуре символизировала снижение государственного контроля над кинематографом, что является важным шагом в сторону свободы выражения [Sweden One, 2015].

Подводя итог, можно сказать о двойственной природе цензуры: с одной стороны, она фильтрует информационное пространство, убирая нежелательные данные, а с другой — создает шум недосказанности, что ведет к неполноте восприятия и понимания социокультурных явлений. Случай с фильмом «Комиссар» в СССР демонстрирует, как полный запрет препятствовал любому восприятию оригинального послания режиссера, искажая понимание исторической реальности. Удаление сцен из фильма «Казино» в Швеции показывает одну из граней вопроса о допустимости изображения насилия в искусстве. Случай изменения концовки «Бойцовского клуба» в Китае отражает искажение информации в пользу государства. Эти примеры иллюстрируют, как цензура создает условия для «информационного шума», становясь мощным инструментом политического и идеологического контроля, формируя то, как аудитория воспринимает события и персонажей на экране.

Вербальные несовершенства диалогов как часть феномена

Обратимся к изучению вербальных несовершенств в диалогах. Речевые выражения, используемые персонажами, формируют не только взаимодействие на экране, но и способствуют формированию основного информационного потока, который подвержен различным искажениям и интерпретациям. Являясь основным семантическим компонентом, диалоги оказывают влияние на то, как персонажи воспринимаются зрителями и как они взаимодействуют друг с другом, что, в свою очередь, играет ключевую роль в понимании и интерпретации экранного произведения. На примере диалогов из двух фильмов будет проведен анализ на предмет феномена информационного шума через призму теорий коммуникаций Шенона и Уивера [Shannon, Weaver, 1964; Narula, 2006, p. 26–29], ДеФлёра [DeFleur, Ball-Rokeach, 1982; Narula, 2006, p. 33–34], информационной теории

Миллера [Miller, 1956], а также теории драматургии И. Гоффмана [Goffman, 1959] и культурных различий Э. Холла [Hall, 1959].

Одним из примеров может послужить знаменитый диалог из фильма «Американский психопат» (2000, режиссер Мэри Хэррон), который смонтирован из трех дублей. Решение режиссера использовать разные дубли усиливает ощущение неуверенности и размывает границы реальности, что является ярким примером информационного шума, используемого в художественных целях.

Бейтмен: Извините. (Sorry about that.)

Кимбелл: Нет, это вы извините. Мне следовало назначить встречу. (No, I'm sorry. I should've made an appointment.)

Кимбелл: Это что-то важное? (Was that anything important?)

Бейтмен: О, это? Просто размышления над проблемами, изучение возможностей, обмен слухами, распространение сплетен. (Oh, that? Just mulling over business problems, examining opportunities, exchanging rumors, spreading gossip.)

Кимбелл: Я был нанят Мередит Пауэлл для расследования исчезновения Пола Аллена. (I've been hired by Meredith Powell to investigate the disappearance of Paul Allen.)

Бейтмен: Вы про исчезновение Пола, да. (I see, yeah. Paul's disappearance, yeah.)

В преамбульной части диалога устанавливается формальный, но напряженный тон разговора. Кимбелл пришел к Бейтмену в целях расследования исчезновения Пола Аллена, Бейтмен реагирует неопределенно, что добавляет сложности в **интерпретацию** его слов. Интересно, что повторение, сказанное главным героем об расследуемом деле, иллюстрирует попытку скрыть свои эмоции, что по Гоффману рассматривается как «театральное представление». Отдельно наблюдается, как проявление формальности, вежливости вносит дополнительную недосказанность и семантическую «зашумленность», проявляющуюся в следующих единицах диалога:

Кимбелл: Кофе? (Coffee?)

Бейтмен: Нет, спасибо. (No, I'm okay.)

Кимбелл: Аполлинарис? (Apollinaris?)

Бейтмен: Нет, спасибо. (No, I'm okay.)

Бейтмен: Можете принести господину Кимбеллу бутылку Аполлинариса. Это не проблема (Can you bring Mr. Kimball a bottle of Apollinaris. It's no problem.)

Наиболее любопытной частью диалога является «сбивание с толку» Кимбелла в качестве демонстрации того, как персонажи могут использовать социальные обстоятельства (встречи или деловые обязательства) для уклонения от неприятных или нежелательных тем разговора:

> Бейтмен: Слушайте, вы должны извинить меня. У меня через 20 минут обед с Клифом Хакстеблом в «Четырех сезонах». (Listen, you'll have to excuse me. I have a lunch meeting with Cliff Huxtable at Four Seasons in 20 minutes.)
> Кимбелл: «Четыре сезона»? Не слишком ли это далеко вверх по городу? Не опоздаете? (The Four Seasons? Isn't that a little far uptown? Aren't you gonna be late?)
> Бейтмен: Нет, здесь тоже есть один. (No, there's one down here.)

Представленные выдержки из фильма показывают, как герои демонстрируют различные подходы к коммуникации. Кимбелл стремится получить конкретную информацию, в то время как Бейтмен, по теории Шеннона и Уивера, использует обтекаемые формулировки и социальные маневры для «зашумления» чувствительной семантической информации. Через призму Гоффмана, диалог демонстрирует использование Бейтменом различных «масок» для манипуляции восприятием собеседника и контроля над ситуацией. При этом, по Холлу, вежливость и формальность обмена репликами в диалоге отражают высококонтекстуальные аспекты коммуникации, где важен не только прямой текст, но и подтекст, влияющий на интерпретацию сообщения.

Важно заметить, что со стороны теории Шеннона и Уивера отмечается активное использование формальных единиц («бизнес-этикет») для создания «шума» в процессе передачи информации между Бейтменом и Кимбеллом. Примечательно упомянуть обстоятельство создания данной сцены: монтаж диалогов на основе трех дублей[3] был намеренным приемом режиссера с целью формирования неопределенности у зрителя (по ДеФлёру), при этом такая неопределенность провоцируется через «эксплуатацию» информационной

(3) См.: https://screenrant.com/american-psycho-willem-dafoe-kimball-scenes-editing/ (дата обращения 14.05.2024).

емкости методом превышения объема подачи многогранных стимулов (по Миллеру).

Еще одним классическим примером, демонстрирующим сложности интерпретации информации в условиях информационного шума, является сцена из фильма «Малхолланд Драйв» (2001, режиссер Дэвид Линч). В этой сцене диалог между персонажами происходит в закусочной Winkies и отражает их внутренние страхи и неуверенность:

> Дэн: Я просто хотел сюда прийти. (I just wanted to come here.)
> Херб: В Winkies? (To Winkies?)
> Дэн: В это Winkies. (This Winkies.)
> Херб: Хорошо, а почему именно это Winkies? (Okay, why this Winkies?)
> Дэн: Это немного стыдно. (It's kind of embarrassing.)
> Херб: Ну так расскажи. (Go ahead.)
> Дэн: Мне снилось это место. (I had a dream about this place.)
> Херб: Боже. (Oh, boy.)
> Дэн: Видишь, о чем я? (See what I mean?)
> Херб: Хорошо, тебе снилось об этом месте. Расскажи. (Okay. So you had a dream about this place. Tell me.)
> Дэн: Это уже второй такой сон, и они оба одинаковые. Все начинается с того, что я здесь, но не день и не ночь. Это как полночь, знаешь? Точно так же, за исключением света, и я так испуган, как ты не можешь представить. Из всех людей именно ты стоишь там, у прилавка. Ты в обоих снах, и ты испуган. Я боюсь еще больше, когда вижу, как ты боишься, и тогда я понимаю, что это за место. (Well, it's the second one I've had, but they're both the same. They start out that I'm in here, but it's not day or night. It's kind of half night, you know? Just like this, except for the light, and I'm scared like I can't tell you. Of all people, you're standing right over there. By that counter. You're in both dreams and you're scared. I get even more frightened when I see how afraid you are and then I realize what it is.)

В представленном фрагменте Дэн демонстрирует нерешительность, особенно при произношении фраз «Это немного стыдно» и «Видишь, о чем я?». Эти заикания и нерешительность усугубляют атмосферу неопределенности и создают у зрителя ощущение тревоги и сомнения. Паузы между фразами и изменения в интонации усиливают эффект неопределенности. Например, пауза перед фразой «Я просто хотел сюда прийти» добавляет дополнительный уровень

интриги. По теории Гоффмана, Дэн выступает как рассказчик, а Херб как слушатель и интерпретатор.

Дэн, описывая свой сон, создает «шум» в диалоге, поскольку его описание неоднозначно и вызывает у Херба и зрителя ощущение неопределенности и тревоги. Херб выступает как декодер информации, пытаясь понять смысл сказанного Дэном. Однако из-за многозначности и неопределенности в описании сна процесс декодирования становится сложным и неясным. Сложная структура диалога, включающая повторения и уточнения («В это Winkies. Почему именно это Winkies?»), а также паузы и нестабильные интонации, отражает многослойность сообщения, что свойственно высококонтекстуальной коммуникации.

Исходя из вышеперечисленных примеров, можно отметить, что диалоги в фильмах часто являются высококонтекстуальными. Это означает, что многие из нюансов и подтекстов в диалоге становятся понятными только в рамках конкретного культурного или сценарного контекста. Использование специальных «зашумляющих» единиц, таких как формальные фразы бизнес-этикета в «Американском психопате» или слова-паразиты в диалогах, а также логические нарушения в речи персонажей усиливают этот эффект. Эти элементы не только создают дополнительные слои смысла, но и увеличивают неопределенность, требуя от зрителя активного участия в процессе декодирования информации.

Заключение

Суммируем результаты предпринятого изучения проблематики «информационного шума» в следующих тезисах.

— Человеческий разум ограничен в своей способности обработки информации, что подчеркивает актуальность проблемы. Как было показано в разделе о вербальных несовершенствах и сюжетной наполненности, сложность диалогов и сюжетов может значительно усилить информационный шум, требуя от зрителя повышенной концентрации для понимания основной идеи фильма.

— Всякая идея, несмотря на свою сложность, интерпретируется двусторонне. Процесс передачи/приема сообщения в кинофильме зависит как от участников производства, так и от зрителя. На цепи производителей это характеризуется собственным опытом, видением, стереотипами. На промежуточной цепи изменения, внесенные цензурой, могут резко искажать первоначальные намерения создателей, приводя к потере ключевых элементов сюжета. Кроме того, различия в культурном контексте, как показано в разделе о стереотипизации, влияют на то, как сообщения в фильмах интерпретируются зрителями разных культур.

— Чем прямолинейнее подана информация, тем она легче воспринимается. Пример из раздела о перегруженности сюжетами подтверждает, что прямолинейные фильмы, как «Конек-Горбунок», вызывают меньше «информационного шума» и, соответственно, легче воспринимаются зрителями.

— «Информационный шум» в диалогах может быть обусловлен использованием слов-паразитов, специальных единиц, а также проявлением социокультурных различий, что усложняет понимание зрителем намерений персонажей. Примеры из фильмов «Американский психопат», «Малхолланд Драйв» иллюстрируют, как непрямые ответы и сложные структуры диалогов создают дополнительные слои смысла.

— Существует необходимость стандартизации признаков информационного шума. Решение данного вопроса позволит режиссерам донести авторский замысел более широкой аудитории, упростив производство фильма.

Список литературы:

1 *Вертинова А.А., Пашук Н.Р., Макогонова П.В., Кошелева А.И.* Оценка влияния информационного шума на принятие решений // Лидерство и менеджмент. 2022. Т. 9. № 3. С. 877–890. https://doi.org/10.18334/lim.9.3.116218.

2 *Гельвеций К.*А. Сочинения: В 2 т. / АН СССР, Ин-т философии; сост. и общ. ред. Х.Н. Момджяна. Т. 2. М.: Мысль, 1974. 687 с. (Философское наследие).

3 *Герасимов С.В.* Специальное событие в информационном шуме социокультурного контекста // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12. № 3А. С. 179–185. https://doi.org/10.34670/AR.2022.46.24.024.

4 *Гуржий Д.А.* Влияние СМИ на формирование общественного мнения // Молодой ученый. 2015. № 12 (92). С. 991–993.

5 *Еляков А.Д.* Информационная перегрузка людей // Социологические исследования. 2005. № 5. С. 114–121.

6 *Ефанов А.* Информационные шумы в российском медиапространстве: причины возникновения и основные источники // Dspace.kpfu.ru. URL: https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/147396/F_multijur2017_148_155.pdf (дата обращения 05.05.2024).

7 «Комиссар»: Awards // Imdb.com. URL: https://www.imdb.com/title/tt0061876/awards/ (дата обращения 05.05.2024).

8 «Конек-Горбунок» // СТВ. URL: https://ctb.ru/films/konek-gorbunok/ (дата обращения 05.05.2024).

9 *Круглова М.С., Шуванова В.П., Шуванов И.Б., Шаповалов В.И.* Проблемы сопряжения медиаактивности и медиаграмотности молодежи в условиях информационного шума // Вестник Калужского университета. Серия 1: Психологические науки. Педагогические науки. 2022. Т. 5. Вып. 2. С. 102–111. https://doi.org/10.54072/26586568_2022_5_2_102.

10 *Кубрак Т.А.* Массмедиа в условиях глобализации: воздействие кино на представления современного зрителя // Цифровое общество в культурно-исторической парадигме: Материалы Международной научной конференции / Под ред. Т.Д. Марцинковской, В.Р. Орестовой, О.В. Гавриченко. М.: РГГУ, 2018. С. 43–47. URL: https://www.rsuh.ru/upload/main/psy/conferences-and-seminars/digi2018/Цифровое-общество-в-культурно-исторической-парадигме%20сборник%20тезисов.pdf (дата обращения 05.05.2024).

11 *Левченко И.Е.* Парадоксы цензуры // Цензура в России: История и современность: Сборник научных трудов / Сост. и науч. ред. М.Б. Конашев, Н.Г. Патрушева. Вып. 2. СПб.: Российская национальная библиотека, 2005. С. 172–182.

12 *Ложков Д.В.* Цензура в СССР в условиях разрядки международной напряженности (1970-е годы) // Вестник Московского университета. Серия 21: Управление (государство и общество). 2013. № . 1. С. 146–166.

13 *Лысенко А.А.* Усиление элементов цензуры в сети Интернет: международный контекст // Цензура в России: История и современность: Сборник научных трудов / Сост. и науч. ред. М.Б. Конашев, Н.Г. Патрушева. Вып. 2. СПб.: Российская национальная библиотека, 2005. С. 204–209.

14 *Масаев Ю.А., Масаев В.Ю.* История книгопечатания — величайшего изобретения человечества // Вестник Кузбасского государственного технического университета. 2016. № 3. С. 150–154.

15 Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: В 7 т. / Гл. ред. Л. Аркус. Кино и контекст. Т. IV: 1986–1988. СПб.: Сеанс, 2002. 760 с.

16 «Петрополис» // Интерфест. URL: http://petropolisfilm.ru/ (дата обращения 05.05.2023).

17 *Строева О.В.* Деконструкция клише, психоанализ и нуар в современных фантазийных и исторических сериалах // Художественная культура. 2020. № 2. С. 288–315. *https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00035*.

18 *Уразова С.Л.* Нейромедиа как новый формат образов цифровой реальности // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 3 (57). С. 140–150.

19 *Утилова Н.И.* Визуальная картина мира в отражении современных медиа // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 1 (39). С. 110–119.

20 *Фоломов Н.* Китайские цензоры вырезают из фильмов целые сцены. Объясняем, чем они руководствуются // Кинопоиск. 01.02.2022. URL: https://www.kinopoisk.ru/media/news/4005706/ (дата обращения 05.05.2024).

21 *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия // *Фрейд З.* Психика: структура и функционирование / Пер. с нем. А.М. Боковиков. М.: Академический проект, 2007. С. 72–129.

22 *Хачатрян С.А.* Сравнительный анализ фильма «Амадеус» и биографических данных Вольфганга Амадеуса Моцарта // E-Scio. 2020. № . 10 (49). С. 68–77. URL: *https://e-scio.ru/wp-content/uploads/2020/10/Хачатрян-С.-А.pdf* (дата обращения 05.05.2024).

23 *Bowater D.* The Iron Lady: Baroness Thatcher Will not See Film of Her Life // The Telegraph. 15.11.2011. URL: https://www.telegraph.co.uk/news/politics/margaret-thatcher/8890842/The-Iron-Lady-Baroness-Thatcher-will-not-see-film-of-her-life.html (дата обращения 12.05.2024).

24 Chinese Censorship Is Stifling Country's Film Industry // South China Morning Post. 11.07.2019. URL: https://www.scmp.com/news/china/society/article/3018159/chinese-censorship-stifling-countrys-film-industry (дата обращения 05.05.2024).

25 *DeFleur M.L., Ball-Rokeach S.J.* Theories of Mass Communication. 4th ed. New York: Longman, 1982 // Archive.org. URL: https://archive.org/details/theoriesofmassco0000defl (дата обращения 03.05.2024).

26 *Feng C., Sun J., Fu L.* Will the Winner Take All? Competing Influences in Social Networks Under Information Overload // Researchgate.net. April 2021. URL: *https://www.researchgate.net/publication/351221990_Will_the_Winner_Take_All_Competing_Influences_in_Social_Networks_Under_Information_Overload*. https://doi.org/10.48550/arXiv.2104.14086 (дата обращения 05.05.2024).

27 *Füssel S.* Gutenberg and the Impact of Printing. Routledge, 2005 // Archive.org. URL: https://archive.org/details/gutenbergimpacto0000fuss/ (дата обращения 11.05.2024).

28 *Goffman E.* The Presentation of Self in Everyday Life. Doubleday Anchor Books, 1959 // Archive.org. URL: https://archive.org/details/presentationofse00goff (дата обращения 18.05.2024).

29 *Goldfarb M.* The Iron Lady: Is the Thatcher Biopic Accurate? // The World. 31.07.2016. URL: https://theworld.org/stories/2016/07/31/iron-lady-thatcher-biopic-accurate (дата обращения 12.05.2024).

30 *Gunaratne C., Baral N., Rand W., Rand W., Garibay I., Jayalath C., Senevirathna C.* The Effects of Information Overload on Online Conversation Dynamics // Computational and Mathematical Organization Theory. 2020. Vol. 26. P. 255–276. URL: https://doi.org/10.48550/arXiv.1910.09686 (дата обращения 05.05.2024).

31 *Hall E.T.* The Silent Language. Fawcett Premier Book, 1959 // Archive.org. URL: https://archive.org/details/silentlanguage1959unse/mode/2up (дата обращения 14.05.2024).

32 How Accurate Is 'The Iron Lady'? // NPR. 29.12.2011. URL: https://www.npr.org/2011/12/29/144449825/how-accurate-is-the-iron-lady (дата обращения 12.05.2024).

33 *Miller G.A.* The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information // Psychological Review. 1956. Vol. 63. № 2. P. 81–97.

34 *Narula U.* Communication Models. New Delhi: Atlantic, 2006 // Archive.org. URL: https://archive.org/details/communicationmod0000naru (дата обращения 15.05.2024).

35 *Rousseau J.-J.* Émile // Project Gutenberg. 2004. URL: https://www.gutenberg.org/ebooks/5427 (дата обращения 27.03.2024).

36 *Schur T.* Film, Relay, and System: A Systems Theory Approach to Cinema. 2013 // University of Wisconsin: Theses and Dissertations. URL: https://dc.uwm.edu/etd/757/ (дата обращения 12.04.2024).

37 *Shannon C.*E., *Weaver W.* The Mathematical Theory of Communication. The University of Illinois Press, 1964 // People.math.harvard.edu. URL: https://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf (дата обращения 05.05.2024).

38 *Shumailov I., Shumaylov Z., Zhao Y., Gal Y., Papernot N., Anderson R.* The Curse of Recursion: Training on Generated Data Makes Models Forget. https://doi.org/10.48550/arXiv.2305.17493 // Arxiv.org. 14.04.2024. URL: *https://arxiv.org/abs/2305.17493* (дата обращения 04.05.2024).

39 Sweden One of the Last Democracies To Ban Film Censorship // Sveriges Radio. 31.07.2015. URL: https://sverigesradio.se/artikel/6194465 (дата обращения 12.04.2024).

40 Swedish Film: An Introduction and Reader / Ed. by M. Larsson, A. Marklund. Nordic Academic Press, 2010. 368 p.

41 *Voltaire.* Candide // Project Gutenberg. 2006. URL: https://www.gutenberg.org/ebooks/19942 (дата обращения 05.05.2024).

42 *White M*. The Iron Lady Portrays a Very Different Margaret Thatcher from the One I Knew // The Guardian. 03.01.2012. URL: https://www.theguardian.com/film/2012/jan/03/meryl-streep-margaret-thatcher-iron-lady (дата обращения 12.05.2024).

43 *Xiao Z.* Film Censorship in China, 1927–1937: PhD Dissertation. University of California, 1994 // Proquest.com. URL: https://www.proquest.com/dissertations-theses/film-censorship-china-1927-1937/docview/304087109/se-2 (дата обращения 27.04.2024).

References:

1 Vertinova A.A., Pashuk N.R., Makogonova P.V., Kosheleva A.I. Otsenka vliyaniya informatsionnogo shuma na prinyatie reshenii [Evaluation of the Impact of Information Noise on Decision-Making]. *Liderstvo i menedzhment*, 2022, vol. 9, no. 3, pp. 877–890. https://doi.org/10.18334/lim.9.3.116218. (In Russian)

2 Helvetius C.A. *Sochineniya: V 2 t.* [Works: In 2 vols.], USSR Academy of Sciences, Institute of Philosophy, comp., ed. Kh.N. Momdzhyan. Vol. 2. Moscow, Mysl' Publ., 1974. 687 p. (Filosofskoye nasledie [Philosophical Heritage]). (In Russian)

3 Gerasimov S.V. Spetsial'noe sobytie v informatsionnom shume sotsiokul'turnogo konteksta [Special Event in the Information Noise of the Socio-Cultural Context]. *Kul'tura i tsivilizatsiya*, 2022, vol. 12, no. 3, pp. 179–185. https://doi.org/10.34670/AR.2022.46.24.024. (In Russian)

4 Gurzhii D.A. Vliyanie SMI na formirovanie obshchestvennogo mneniya [The Influence of Mass Media on the Formation of Public Opinion]. *Molodoi uchenyi*, 2015, no. 12 (92), pp. 991–993. (In Russian)

5 Elyakov A.D. Informatsionnaya peregruzka lyudei [Information Overload of People]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 2005, no. 5, pp. 114–121. (In Russian)

6 Yefanov A. Informatsionnye shumy v rossiiskom mediaprostranstve: prichiny vozniknoveniya i osnovnye istochniki [Information Noise in the Russian Media Space: Causes and Main Sources]. *Dspace.kpfu.ru.* Available at: https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/147396/F_multijur2017_148_155.pdf (accessed 05.05.2024). (In Russian)

7 "Komissar": Awards [*Komissar*: Awards]. *Imdb.com*. Available at: https://www.imdb.com/title/tt0061876/awards/ (accessed 05.05.2024).

8 "Konek-Gorbunok" [*The Little Humpbacked Horse*]. *STV.* Available at: https://ctb.ru/films/konek-gorbunok/ (accessed 05.05.2024). (In Russian)

9 Kruglova M.S., Shuvanova V.P., Shuvanov I.B., Shapovalov V.I. Problemy sopryazheniya mediaaktivnosti i mediagramotnosti molodezhi v usloviyakh informatsionnogo shuma [Problems of Conjugating Media Activity and Media Literacy of Youth in Conditions of Information Noise]. *Vestnik Kaluzhskogo universiteta. Seriya 1: Psikhologicheskiye nauki. Pedagogicheskiye nauki*, 2022, vol. 5, issue 2, pp. 102–111. https://doi.org/10.54072/26586568_2022_5_2_102. (In Russian)

10 Kubrak T.A. Massmedia v usloviyakh globalizatsii: vozdeystvie kino na predstavleniya sovremennogo zritelya [Mass Media in the Conditions of Globalization: The Influence of Cinema on the Perceptions of the Modern Viewer]. *Tsifrovoye obshchestvo v kul'turno-istoricheskoi paradigme: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Digital Society in the Cultural-Historical Paradigm: Materials of the International Scientific Conference], eds. T.D. Martsinkovskaya, V.R. Orestova, O.V. Gavrichenko. Moscow, RGGU Publ., 2018. pp. 43–47. Available at: *https://www.rsuh.ru/upload/main/psy/conferences-and-seminars/digi2018/Цифровое-общество-в-культурно-исторической-парадигме%20сборник%20тезисов.pdf* (accessed 05.05.2024). (In Russian)

11 Levchenko I.E. Paradoksy tsenzury [Paradoxes of Censorship]. *Tsenzura v Rossii: Istoriya i sovremennost': Sbornik nauchnykh trudov* [Censorship in Russia: History and Modernity: Collection of Scientific Works], eds. M.B. Konashev, N.G. Patrusheva. Issue 2. St. Petersburg, Rossiyskaya natsional'naya biblioteka Publ., 2005, pp. 172–182. (In Russian)

12 Lozhkov D.V. Tsenzura v SSSR v usloviyakh razryadki mezhdunarodnoi napryazhennosti (1970-e gody) [Censorship in the USSR during the Détente of International Tension (the 1970s)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 21: Upravlenie (gosudarstvo i obshchestvo)*, 2013, no. 1, pp. 146–166. (In Russian)

13 Lysenko A.A. Usilenie elementov tsenzury v seti Internet: mezhdunarodnyi kontekst [Strengthening of Censorship Elements on the Internet: International Context]. *Tsenzura v Rossii: Istoriya i sovremennost': Sbornik nauchnykh trudov* [Censorship in Russia: History and Modernity: Collection of Scientific Works], eds. M.B. Konashev, N.G. Patrusheva. Issue 2. St. Petersburg, Rossiyskaya natsional'naya biblioteka Publ., 2005, pp. 204–209. (In Russian)

14 Masaev Yu.A., Masaev V. Yu. Istoriya knigopechataniya — velichayshego izobreteniya chelovechestva [The History of Printing — The Greatest Invention of Mankind]. *Vestnik Kuzbasskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*, 2016, no. 3, pp. 150–154. (In Russian)

15 *Noveishaya istoriya otechestvennogo kino. 1986–2000: V 7 t.* [The Latest History of Domestic Cinema. 1986–2000: In 7 vols.], chief ed. L. Arkus. Kino i kontekst [Cinema and Context]. Vol. IV: 1986–1988. St. Petersburg, Seans Publ., 2002. 760 p. (In Russian)

16 "Petropolis" [*Petropolis*]. *Interfest*. Available at: http://petropolisfilm.ru/ (accessed 05.05.2024). (In Russian)

17 Stroeva O.V. Dekonstruktsiya klishe, psikhoanaliz i nuar v sovremennykh fantaziinykh i istoricheskikh serialakh [Deconstruction of Clichés, Psychoanalysis, and Noir in Contemporary Fantasy and Historical Series]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 2, pp. 288–315. https://doi.org/10.24411/2226–0072–2020–00035. (In Russian)

18 Urazova S.L. Neiromedia kak novyi format obrazov tsifrovoi real'nosti [Neuromedia as a New Format of Images of Digital Reality]. *Vestnik VGIK*, 2023, vol. 15, no. 3 (57), pp. 140–150. (In Russian)

19 Utilova N.I. Vizual'naya kartina mira v otrazhenii sovremennykh media [The Visual Picture of the World in the Reflection of Contemporary Media]. *Vestnik VGIK,* 2019, vol. 11, no. 1 (39), pp. 110–119. (In Russian)

20 Folomov N. Kitayskiye tsenzory vyrezayut iz filmov tselye stseny. Ob'yasnyaem, chem oni rukovodstvuyutsya [Chinese Censors Cut Entire Scenes from Movies. Explaining What Guides Them]. *Kinopoisk*, 01.02.2022. Available at: https://www.kinopoisk.ru/media/news/4005706/ (accessed 05.05.2024). (In Russian)

21 Freud Z. Po tu storonu printsipa udovol'stviya [Beyond the Pleasure Principle] // Freud Z. *Psikhika: struktura i funktsionirovanie* [Psyche: Structure and Function], transl. from German A.M. Bokovikov. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2007, pp. 72–129. (In Russian)

22 Khachatryan S.A. Sravnitel'nyi analiz fil'ma "Amadeus" i biograficheskikh dannykh Vol'fganga Amadeya Motsarta [Comparative Analysis of the Film *Amadeus* and Biographical Data of Wolfgang Amadeus Mozart]. *E-Scio*, 2020, no. 10 (49), pp. 68–77. Available at: *https://e-scio.ru/wp-content/uploads/2020/10/Хачатрян-С.-А.pdf* (accessed 05.05.2024). (In Russian)

23 Bowater D. The Iron Lady: Baroness Thatcher Will not See Film of Her Life. *The Telegraph*, 15.11.2011. Available at: https://www.telegraph.co.uk/news/politics/margaret-thatcher/8890842/The-Iron-Lady-Baroness-Thatcher-will-not-see-film-of-her-life.html (accessed 12.05.2024).

24 Chinese Censorship Is Stifling Country's Film Industry. *South China Morning Post*, 11.07.2019. Available at: https://www.scmp.com/news/china/society/article/3018159/chinese-censorship-stifling-countrys-film-industry (accessed 05.05.2024).

25 DeFleur M.L., Ball-Rokeach S.J. Theories of Mass Communication. 4th ed. New York: Longman, 1982. *Archive.org*. Available at: https://archive.org/details/theoriesofmassco0000defl (accessed 03.05.2024).

26 Feng C., Sun J., Fu L. Will the Winner Take All? Competing Influences in Social Networks Under Information Overload. *Researchgate.net*, April 2021. Available at: *https://www.researchgate.net/publication/351221990_Will_the_Winner_Take_All_Competing_Influences_in_Social_Networks_Under_Information_Overload*. https://doi.org/10.48550/arXiv.2104.14086 (accessed 05.05.2024).

27 Füssel S. Gutenberg and the Impact of Printing. Routledge, 2005. *Archive.org*. Available at: https://archive.org/details/gutenbergimpacto0000fuss/ (accessed 11.05.2024).

28 Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. Doubleday Anchor Books, 1959. *Archive.org*. Available at: https://archive.org/details/presentationofse00goff (accessed 18.05.2024).

29 Goldfarb M. The Iron Lady: Is the Thatcher Biopic Accurate? *The World*, 31.07.2016. Available at: https://theworld.org/stories/2016/07/31/iron-lady-thatcher-biopic-accurate (accessed 12.05.2024).

30 Gunaratne C., Baral N., Rand W., Rand W., Garibay I., Jayalath C., Senevirathna C. The Effects of Information Overload on Online Conversation Dynamics. *Computational and Mathematical Organization Theory*, 2020, vol. 26, pp. 255–276. Available at: https://doi.org/10.48550/arXiv.1910.09686 (accessed 05.05.2024).

31 Hall E.T. The Silent Language. Fawcett Premier Book, 1959. *Archive.org*. Available at: https://archive.org/details/silentlanguage1959unse/mode/2up (accessed 14.05.2024).

32 How Accurate Is 'The Iron Lady'? *NPR*, 29.12.2011. Available at: https://www.npr.org/2011/12/29/144449825/how-accurate-is-the-iron-lady (accessed 12.05.2024).

33 Miller G.A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information. *Psychological Review*, 1956, vol. 63, no. 2, pp. 81–97.

34 Narula U. Communication Models. New Delhi: Atlantic, 2006. *Archive.org*. Available at: https://archive.org/details/communicationmod0000naru (accessed 15.05.2024).

35 Rousseau J.-J. Émile. *Project Gutenberg*, 2004. Available at: https://www.gutenberg.org/ebooks/5427 (accessed 27.03.2024).

36 Schur T. Film, Relay, and System: A Systems Theory Approach to Cinema. 2013. *University of Wisconsin: Theses and Dissertations*. Available at: https://dc.uwm.edu/etd/757/ (accessed 12.04.2024).

37 Shannon C.E., Weaver W. The Mathematical Theory of Communication. The University of Illinois Press, 1964. *People.math.harvard.edu*. Available at: https://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf (accessed 05.05.2024).

38 Shumailov I., Shumaylov Z., Zhao Y., Gal Y., Papernot N., Anderson R. The Curse of Recursion: Training on Generated Data Makes Models Forget. https://doi.org/10.48550/arXiv.2305.17493. *Arxiv.org*, 14.04.2024. Available at: *https://arxiv.org/abs/2305.17493* (accessed 04.05.2024).

39 Sweden One of the Last Democracies to Ban Film Censorship. *Sveriges Radio*, 31.07.2015. Available at: https://sverigesradio.se/artikel/6194465 (accessed 12.04.2024).

40 *Swedish Film: An Introduction and Reader*, eds. M. Larsson, A. Marklund. Nordic Academic Press, 2010. 368 p.

41 Voltaire. Candide. *Project Gutenberg*, 2006. Available at: https://www.gutenberg.org/ebooks/19942 (accessed 05.05.2024).

42 White M. The Iron Lady Portrays a Very Different Margaret Thatcher from the One I Knew. *The Guardian*, 03.01.2012. Available at: https://www.theguardian.com/film/2012/jan/03/meryl-streep-margaret-thatcher-iron-lady (accessed 12.05.2024).

43 Xiao Z. Film Censorship in China, 1927–1937: PhD Dissertation. University of California, 1994. *Proquest.com*. Available at: https://www.proquest.com/dissertations-theses/film-censorship-china-1927-1937/docview/304087109/se-2 (accessed 27.04.2024).

УДК 012; 792
ББК 85.333(2)

Левитан Ольга
Доктор философии в области театроведения, академический консультант, кафедра театральных наук, Еврейский университет, Израиль, Иерусалим, Гора Скопус; приглашенный научный куратор, Израильский центр документации сценических искусств, кафедра театральных искусств, факультет искусств, Тель-Авивский университет, Израиль, Тель-Авив, ул. Леванон, 63
ORCID ID: 0000-0003-2266-6252
Levitanolga6@gmail.com
Ключевые слова: «Мнемозина», русский театральный модернизм, архив, историография, переписка, субъективность, структура

Левитан Ольга

Время, откомменти-рованное театром

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-568-581

Для цит.: Левитан О. *Время, откомментированное театром* // Художественная культура. 2024. № 3. С. 568–581. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-568-581.

For cit.: Levitan O. Time Commented by the Theater. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 568–581. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-568-581. (In Russian)

Levitan Olga
PhD (in Theatre Studies), Academic Adviser, Department of Theatre Studies, The Hebrew University, Mount Scopus, Jerusalem, Israel; Research Guest Curator, Israeli Center for the Documentation of the Performing Arts, Theatre Arts Department, Faculty of Arts, Tel-Aviv University, 63 Levanon Str., Tel-Aviv, Israel
ORCID ID: 0000-0003-2266-6252
Levitanolga6@gmail.com
Keywords: Mnemosyne, Russian theatre modernism, archive, historiography, correspondence, subjectiveness, structure

Levitan Olga

Time Commented by the Theater

Аннотация. Критическая рецензия на антологию архивных материалов «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века», выпуски 8, 9 (Москва, 2023, 2024) рассматривает тематические, структурные и концептуальные характеристики изданий. Предлагаемый анализ отдельных публикаций и общих концепций, значимых для вышеуказанных выпусков, опирается на широкий контекст историографических идей, включая роль субъективного в историографии. Отдельное внимание уделяется соединению принципов эмпирического и структурного мышления в создании картины прошлого.

Abstract. This article presents a critical review of the archive anthology *Mnemosyne. Documents and Facts from the History of Russian Theatre of the 20th Century*, issues 8 and 9 (Moscow, 2023, 2024) and considers thematic, structural, and conceptual features of the two volumes. The analysis of individual articles and general concepts of the anthology issues under consideration is based on the broad context of historiographical ideas, including the role of the subjective in historiography. Special attention is paid to the effect of combining the principles of empirical and structural thinking in creating a picture of the past.

Два последних выпуска «Мнемозины» (№ 8 и № 9), уникального и для российского, и для мирового дискурса архивного альманаха, предлагают опыт репрезентации культурной истории двадцатого столетия в письмах, дневниках и записках деятелей российского театра. История эта разбивается на два больших периода: один охватывает первую треть XX века, другой — последние сорок лет, пропуская таким образом пики сталинского правления и войну. Пропуск лет террора и войны концептуально интересен, напоминая структурные принципы античной трагедии, как правило, отказывающейся от представления на сцене акта смерти, и вместе с тем подробно рассказывающей о том, что предшествовало этому акту и каковы его последствия, оценивая и обсуждая его на разные голоса. Смыслообразующий порядок, системность и очередность публикуемых материалов обоих выпусков наводят на мысль о концептуальном искусстве, где структура и контекст получают первостепенную важность [Vazan, Heyer, 1974, p. 201–205]. В этом свете два тома «Мнемозины» могут быть описаны не только в качестве монументального историографического труда, но и как художественное произведение, показывая, что наряду со столь распространенным явлением как art-based-research, где художественная практика становится исследовательской работой [Sullivan, 2010, p. 149–184], возможно и научное исследование, обогащенное художественными характеристиками[1].

Хронология, структура, субъективность: восьмой выпуск

Точная датировка публикуемых документов настолько важна, что она выносится в заголовок каждой публикации. Восьмой выпуск открывается дневниковыми записками Л.А. Сулержицкого, относящимися к последним годам XIX века — 1895–1896, когда он под влиянием философской мысли Л.Н. Толстого отказывается от воинской присяги[2]. Заканчивается том материалами середины 1930-х годов, и содержание

(1) Художественные составляющие в историографии встречаются не очень часто, но их можно все же обнаружить как в фундаментальных исследованиях прошлых лет (Э. Гиббон «История упадка и разрушения Римской империи», 1776–1788), так и настоящего времени (T. Judt. Postwar: A History of Europe since 1945, 2005).

(2) Публикация, вступительная статья и комментарии М.В. Хализевой.

его составляют документальные сюжеты, представляющие не только процессы внутри России, включая центральные фигуры российского театра (В.Э. Мейерхольд, К.С. Станиславский), но и русское зарубежье (гастрольный тур «Габимы» и европейские проекты М.А. Чехова); тем самым восстанавливается единое культурное пространство. Отказ от известной дихотомии, делящей историю русского театра на параллельные реальности — там в зарубежье и здесь в России, — принципиален и обеспечивается не только содержанием опубликованных материалов, но и самим построением восьмого тома.

Редактор-составитель и авторы «Мнемозины» пользуются принципом структурного добавления, дополнительности, создающим наращивание смыслов, продуктивность которого была описана в свое время и Мишелем Фуко [Фуко, 2012], и Клодом Леви-Строссом [Леви-Стросс, 2008]. В соответствии с этим идеализм Сулержицкого, превращающего этическую мысль в переживание и действие (что позднее определит его театральную систему), дополняется деятельным оптимизмом А.И. Сумбатова-Южина, который в письмах к жене в период Февральской революции и Временного правительства рассказывает, как он увлеченно строит новую театральную действительность и как она сложна, но не безнадежна[3]. Также: записки В.В. Лужского начала 1930-х годов о кризисе Художественного театра и неизбежности конфликта с новой системой представлений о социальном и художественном[4] дополняются картиной хаоса человеческих и творческих отношений в дневниковых записях И.М. Кудрявцева, актера МХТ, фиксирующего закулисную повседневность, что и по воле автора, и невольно оборачивается какой-то печальной рожей, где все всех предают бессчетное количество раз[5]. Усталость, овладевшая теми, кто в 20-е и 30-е годы создавал театр в Ленинграде и Москве, столь явственная и в письмах Е.В. Шик-Елагиной к П.А. Маркову[6], и в дневниках Кудрявцева, эхом отдается в лихорадочной, беспокойной и захлебывающейся интонации писем Л.М. Пудаловой[7]

(3) Публикация, вступительная статья и комментарии П.Н. Гордеева.

(4) Публикация, вступительная статья и комментарии М.В. Львовой.

(5) Публикация Т.А. Горячевой, вступительная статья А.М. Смелянского, комментарии Т.А. Горячевой и В.В. Иванова.

(6) Публикация, вступительная статья и комментарии З.П. Удальцовой.

(7) Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова.

и М.А. Чехова[8]. Это создает объем историографического описания, обеспечивающий множество ракурсов зрения.

К концу тома даты уплотняются. Если письма Сумбатова-Южина отделяют от дневников Сулержицкого почти двадцать лет, то далее публикации следуют друг за другом впритык: письма Шик-Елагиной Маркову начинаются в 1923 и заканчиваются в 1930, на те же годы накладываются письма Пудаловой родным в Москву. Статья Лужского пишется в 1931, дневники Кудрявцева — в 1933–1935, письма Чехова — в 1931–1935. В хронологии возникает теснота, спешка, будто все хотят успеть до рокового 1937-го.

Жанр публикуемых материалов — письма и дневники — определяет их заведомо личный субъективный взгляд. Дискуссии о включении субъективного в исторические исследования и рассмотрение взаимоотношений объективного и субъективного в исторической науке занимают одно из центральных мест в современном дискурсе. Историчность личного и субъективного обсуждалась не раз в связи с Холокостом [Fulbrook, 2017, p. 11–21], а также в контексте размышлений о важности включения так называемых малых историй в большие исторические потоки [Grane, 2006, p. 434–456]. В такой перспективе очевидно, как циклы личных свидетельств деятелей русского театра, предлагаемые «Мнемозиной», соединяясь, образуют не только уникальные нарративы русского театрального модернизма, но и прочтение истории первой трети XX века — и русской, и европейской — сквозь призму театра.

Интересно, что в силу принадлежности определенному жанру — записки, дневники, письма, — значение получают не только фактически произошедшие события, уточняющие детали, нередко меняющие известную картину, но и мечты, переживания, видения. Так М. Чехов, находясь в Латвии в 1932 году, мечтает о создании Камерного, по сути лабораторного, театра; в письмах Пудаловой уникальны прежде всего личные впечатления от умопомрачительного тура «Габимы», гула космополитического Марселя, сумбурности Парижа, санаторной атмосферы Берлина и неожиданный рассказ о море новых ощущений, открывшихся ей в Палестине: «А небо синее тоже — такого цвета ничто

(8) Публикация, вступительная статья и комментарии Л. Бюклинг.

не бывает. Оно во всем отражается. И любят его здесь — небо-то — страсть как» [Мнемозина, 2023, с. 321]. История, таким образом, одновременно и пишется, и реконструируется по законам чеховской поэтики, где человек определяется не только своими поступками, но и снами, желаниями, невоплощенными идеями и возможностями [Golomb, 2014, p. 4–13]. Это может обозначить собственно русские источники субъективности как метода и ценностной позиции современной историографии. Интересно и то, что субъективность в данном случае вырастает именно из чеховского пристального, почти медицинского взгляда на мир и человеческое бытие.

Отдельным публикаторским экспериментом восьмого выпуска предстает сюжет, связанный с «Ревизором» Мейерхольда, включающий не только личные письма Ю.Л. Сазоновой-Слонимской из Парижа в Москву о том, как воспринимался мейерхольдовский спектакль в Европе, но и доклады А.Л. Слонимского о поэтике гоголевского текста, а также стенограмму встречи с участием самого Мейерхольда[9]. Разные по форме и по содержанию тексты создают контрапункт, предлагая вариативное видение работы над спектаклем и его восприятия. Каждое видение дает уникальный ракурс. Мейерхольд в этом конгломерате отстаивает первостепенность актерского искусства, защищая его от покровительственно-высоколобого отношения, утверждая актерское мастерство как особый, сложнейший вид творчества [Мнемозина, 2023, с. 140–141].

Творческая мысль, дружбы, измены: девятый выпуск

Девятый выпуск «Мнемозины» отличается от восьмого не только хронологией (1960–1990-е годы), но и действующими лицами. Это в первую очередь исследователи и критики театрального искусства. Причем не рядовые исследователи и критики, но фигуры выдающиеся: Н.Я. Берковский, Н.А. Крымова и Б.И. Зингерман. Том открывается письмами А.Г. Коонен к Н.Я. Берковскому, главная тема которых — работа над наследием А.Я. Таирова, подготовка материалов к пу-

(9) Публикация, вступительная статья и комментарии О.Н. Купцовой. Не могу не указать, что заголовок данной рецензии («Время, откомментированное театром») — парафраз названия публикации Купцовой «Мейерхольд, откомментированный „Ревизором“».

бликации, осмысление языка таировского театра[10]. Описываются также и детали, связанные с жизнью и деятельностью самой Коонен в 60–70-е годы, и они необычайно интересны. Но думаю, что главный герой этой переписки не она, не отправитель, но получатель ее писем, Наум Яковлевич Берковский. Множество раз и в разных сочетаниях повторяя слово «творчество» в разговоре о театре, о себе, о Таирове, Коонен обращает его к Берковскому, и в этом — особое и, возможно, высшее признание теоретика артистом: «Но сила Вашей книги в том, что за историей и исследовательским поиском в ней бьется творческая мысль, мысль художника, не только исследователя, но и „сочинителя“, и текст шагает Вашей поступью, Вам свойственной — широкой, обобщающей, размашистой» [Мнемозина, 2024, с. 43].

Во второй части этого тома Берковский выступает уже как автор писем к Крымовой, в третьей — как авторитет, на которого в письмах к С.К. Бушуевой не раз ссылается не признающий авторитетов Зингерман. У каждого из трех вышеперечисленных эпистоляриев — своя интонация и свой ритм. У каждой — своя история. В сущности, это три романа с влюбленностью в собеседника, сближением, изменой и прощением. Письма — жанр сложносоставной, где мастерство сказывается в сосуществовании исповедальности, фиксации окружающей действительности и выделении собеседника. Так Берковский выделяется в письмах Коонен, Крымова — в письмах Берковского, а Бушуева — в письмах Зингермана.

Алиса Коонен, рассказывая Берковскому о Таирове, стремится упрочить его значение как советского режиссера, занимавшегося постановкой советской драматургии с большим художественным успехом, чем другие. В ее настойчивости, однако, различимо несогласие Берковского, которому интересен другой Таиров. Эффект слышимости голоса молчащего здесь явственен и очевидно перформативен, как сказали бы сторонники теории перформанса. Письма Берковского к Коонен, точнее цитаты из них, опубликованы лишь в комментариях.

Переписка Берковского с Крымовой более всего напоминает неореалистический фильм[11]. Быт и чувство неустроенности, нервности,

(10) Публикация, вступительная статья и комментарии М.В. Хализевой, текстология Л.С. Дубшана.

(11) Публикация, вступительная статья и комментарии Л.С. Дубшана, постскриптум В.В. Иванова.

усталости занимают тут важное место, но их заслоняет поэтическое видение Берковского, восхищенного талантом и писательским мастерством Крымовой, тогда молодого театрального критика. В голосе Крымовой так же, как и в голосе Коонен, явственно желание оправдаться. Обе говорят об этически сложных ситуациях, своего рода предательстве своего собеседника. Коонен руководит классическое чувство долга. Она соглашается на изъятие уже написанной по ее просьбе вступительной статьи Берковского к книге таировского наследия[12], по сути жертвует текстом Берковского ради высшей цели — продвижения самой публикации. В случае с Крымовой ситуация иная, скорее тут можно говорить о неверности самому акту диалога, где возникают обрывы и зияют долгие периоды молчания, проистекающего из сложных настроений, замотанности, погружения в себя и занятостью собой. Она извиняется не единожды. Но понятно, что такова логика жизни, человеческие связи текучи и зыбки, люди иначе и не могут, в изменчивом неореалистическом мире непостоянство — норма. Вместе с тем периоды молчания в этой переписке, возникающие и в силу действительных перерывов, и потому что часть писем утрачена, усиливают недосказанное. Несказанная речь все равно звучит. Звучат и драгоценные детали жизни, и будто случайно оброненные слова, самое интересное в которых — непрерываемый ход мысли Берковского.

Для Зингермана Берковский — критерий глубины, интеллектуальной свободы и аристократизма мысли: «Ах какой все-таки был Берковский» [Мнемозина, 2024, с. 337][13]. Этим же он восхищается и в театроведческих работах Бушуевой. Несмотря на то что публикация включает письма Зингермана исключительно и ответные послания Бушуевой не появляются даже в комментариях, здесь также возникает эффект двойного портрета — пишущего и его получателя. Интересна и невольная соревновательность корреспондентов, и профессиональная, и личностная. Зингерман превозносит писательскую манеру Бушуевой, ее твердость и эмоциональную аналитичность,

(12) Речь идет о книге А.Я. Таирова «Записки режиссера. Статья. Беседы. Речи. Письма» (М.: ВТО, 1970). В книге вместо вступительной статьи Берковского опубликованы статьи П. Маркова и Ю. Головашенко.

(13) Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова и М.В. Хализевой.

«естественность выражения мысли» и новую, как он говорит, «критическую манеру» [Мнемозина, 2024, с. 339]. При этом письма для него самого оказываются пространством, свободным от правил, и не может не захватить поток его неупорядоченных, язвительных, быстрых, поразительных по глубине суждений о театре и театральном процессе — отечественном и зарубежном, современном и прошлых лет. Ему важна включенность в мировые художественные процессы, он пишет и думает о Б. Брехте, Х. Сутине, П. Пикассо как человек мира. Временами, говоря о внутренних механизмах собственной работы, он предельно откровенен: «И я должен писать всегда на грани провала, тогда что-нибудь получится» [Мнемозина, 2024, с. 313], раскрывая насущность риска и творческой страстности в работе исследователя. Некоторые его мысли могут стать началом трактата: творчество — это не только «самовыражение, но и отстранение от себя» [Мнемозина, 2024, с. 309]. Зингерману тяжело пережить осторожное молчание Бушуевой в ситуации, где можно было подать голос в его защиту.

В заключение

Публикация материалов «Мнемозины» в форме книги, а не архивного научного сайта имеет принципиальное значение. Сегодня сайты, предлагающие все больше и больше возможностей сетевых связей между текстами, вытесняют книжные формы. Между тем сайт, фрагментарный по своей природе, способствует фрагментарности восприятия истории. Книга же, напротив, склонна к нарративу и продолжительности. В этом смысле публикация документов в книжной и нарративной форме предстает как значимый культурный акт.

В плане создания исторического знания восьмой и девятый выпуски «Мнемозины» интересны сочетанием эмпирического и структурного подхода. Примером первого является каждая отдельная публикация, снабженная предисловием и подробными комментариями. Эмпирическая история акцентирует непредвзятость взгляда и стремится к точности во всех деталях. Структурный подход, организуя публикации в определенном порядке, тяготеет к историографической реконструкции, моделируя и концептуализируя прошлое.

Историческая картина, представленная в «Мнемозине» (№ 8, 9), соткана из деталей повседневной жизни, неорганизованных мыслей

и личных свидетельств, сила которых — в самодостаточности и отсутствии стремления к объективности. Письма и дневники, образуя циклы, создают собственные исторические нарративы, утверждая принципиальную важность субъективного для понимания истории.

История двадцатого столетия предстает такой, как ее увидели и восприняли не политики, не юристы и не генералы, но деятели театра. Тем самым создается смещение ракурса, появляется эффект децентрализации, возникает остранение, заостряющее зрение.

Список литературы:

1 *Леви-Стросс К.* Структурная антропология / Пер. с фр. В.В. Иванова. М.: Академический проект, 2008. 555 с.

2 Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 8 / Ред.-сост. В.В. Иванов, при участии М.В. Львовой, М.В. Хализевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2023. 640 с.

3 Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 9 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2024. 432 с.

4 *Фуко М.* Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой. Изд. 2-е, испр. СПб.: Гуманитарная академия, 2012. 415 с.

5 *Crane S.A.* Historical Subjectivity: A Review Essay // The Journal of Modern History. 2006. Vol. 78. № 2. P. 434–456.

6 *Fulbrook M.* Subjectivity and History Approaches to Twentieth-Century German Society. London: The German Historical Institute, 2017. 68 p.

7 *Golomb H.* A New Poetics of Chekhov's Plays: Presence Through Absence. Chicago: Sussex Academic Press, 2014. 411 p.

8 *Sullivan G.* Art Practice as Research. London: Sage Publications, 2010. 288 p.

9 *Vazan W., Heyer P.* Conceptual Art: Transformation of Natural and of Cultural Environments // Leonardo. 1974. Vol. 7. № 3. P. 201–205. URL: https://muse.jhu.edu/pub/6/article/598373/pdf (дата обращения 10.04.2024).

References:

1 Lévi-Strauss C. *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology], transl. from French V.V. Ivanov. Moscow, Akademicheskii proehkt Publ., 2008. 555 p. (In Russian)

2 *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istoriii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne: Documents and Facts from the History of the Russian Theater of the 20th Century]. Issue 8, ed., comp. V.V. Ivanov, with particip. M.V. Lvova, M.V. Khalizeva. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2023. 640 p. (In Russian)

3 *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istoriii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne: Documents and Facts from the History of the Russian Theater of the 20th Century]. Issue 9, ed., comp. V.V. Ivanov. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2024. 432 p. (In Russian)

4 Foucault M. *Arkheologiya znaniya* [The Archaeology of Knowledge], transl. from French M.B. Rakova, A. Yu. Serebryannikova. 2nd ed., revised. St. Petersburg, Gumanitarnaya akademiya Publ., 2012. 415 p. (In Russian)

5 Crane S.A. Historical Subjectivity: A Review Essay. *The Journal of Modern History*, 2006, vol. 78, no. 2, pp. 434–456.

6 Fulbrook M. *Subjectivity and History Approaches to Twentieth-Century German Society*. London, The German Historical Institute, 2017. 68 p.

7 Golomb H. *A New Poetics of Chekhov's Plays: Presence Through Absence*. Chicago, Sussex Academic Press, 2014. 411 p.

8 Sullivan G. *Art Practice as Research*. London, Sage Publications, 2010. 288 p.

9 Vazan W., Heyer P. Conceptual Art: Transformation of Natural and of Cultural Environments. *Leonardo*, 1974, vol. 7, no. 3, pp. 201–205. Available at https://muse.jhu.edu/pub/6/article/598373/pdf (accessed 10.04.2024).

УДК 012; 7.032(315)
ББК 85.103(3)

Кононенко 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: искусство Кореи, Елена Хохлова, кореесведение, Главное в истории, читательская аудитория, стимулирование интереса

Кононенко Евгений Иванович

Минимум по корейскому. О книге Елены Хохловой «Главное в истории искусства Кореи»

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-582-599

Для цит.: Кононенко Е.И. *Минимум по корейскому. О книге Елены Хохловой «Главное в истории искусства Кореи»* // *Художественная культура.* 2024. № 3. С. 582–599. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-582-599.

For cit.: Kononenko E.I. Korean Minimum. On Elena Khokhlova's Book *The Main Things in the History of Korean Art*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 582–599. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-582-599. (In Russian)

Kononenko Evgenii I.
D.Sc. (in Art History), Head of the Department of Art in 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: Korean art, Elena Khokhlova, Korean studies, The Main Things in History, readership, stimulation of interest

Kononenko Evgenii I.

Korean Minimum. On Elena Khokhlova's Book *The Main Things in the History of Korean Art*

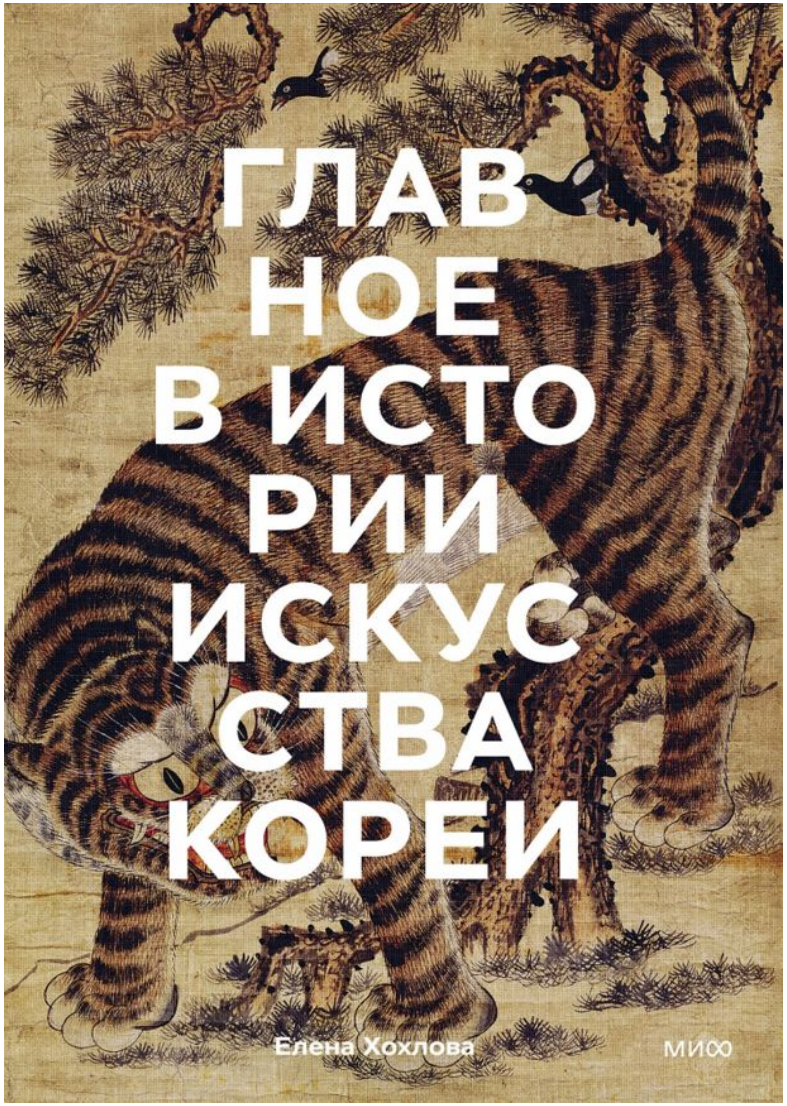
Аннотация. Первая за сорок лет отечественная книга, обобщающая информацию по истории корейского искусства, выпущена издательством «МИФ» в рамках серии «Главное в истории». Но известно ли у нас искусство Кореи настолько, чтобы выделять в нем «главное»? Издательство отчетливо представляет себе ту аудиторию читателей, на которую рассчитан продукт, и в серийных изданиях предлагает навигацию, рассчитанную на привычный быстрый поиск ознакомительной информации; правда, требования лаконичности и удобства изложения превалируют над научной фундаментальностью. Компетентность автора, кореееведа Елены Хохловой, ее увлеченность материалом и смелость в отборе «ключевых памятников» позволили и в рамках ограничений создать серьезную работу, пробуждающую интерес к культуре Востока и к истории искусства в целом.

Abstract. The first Russian book in forty years summarizing the information on the history of Korean art was published by the MIF publishing house as part of the book series *The Main Things in History*. But is the art of Korea known to us enough to highlight the “main things” in it? The publisher clearly understands the audience of readers the product is intended for, and in serial publications it offers navigation designed for the usual quick search for introductory information; however, the requirements of brevity and ease of presentation prevail over scientific fundamentality. The competence of the author, Korean Art historian Elena Khokhlova, her passion for the material, and courage in the selection of ‘key monuments’ made it possible, even within constraints, to create a serious work that awakens interest in the Oriental culture and in the history of art in general.

Искусству Кореи в отечественной историографии не слишком везет — оно традиционно воспринимается как своего рода «необязательный» экзотический придаток к «большой» истории искусства Востока. В университетских лекционных курсах «Искусство Дальнего Востока» (часто объединяемых с материалом Центральной Азии — Индии и Тибета) внимание преподавателей сосредоточивается на Китае и Японии, на Корею обычно не хватает времени. В лучшем случае приходилось комкать изложение, оговаривая безусловное влияние соседей и демонстрируя несколько хрестоматийных памятников, а в худшем — оставлять корейский раздел курса для самостоятельного изучения студентов, но помочь в этом могла единственная книга О. Глухаревой, вышедшая сорок лет назад [Глухарева, 1982]. В московском Музее Востока в течение многих десятилетий лишь крошечная часть корейской коллекции экспонировалась в маленьком проходном зале «дальневосточного» этажа, подкрепляя впечатление о «факультативности» культуры Корейского полуострова [Елисеева, 2010]. Даже обремененный регалиями ученый четверть века назад мог позволить себе обобщить все изобразительное искусство и архитектуру Кореи в написанной явно для поддержания «публикационной активности» статье на 8 страниц, начиная с банальностей: «Длительное время Корея испытывала на себе мощное воздействие китайской культуры и искусства. Воспринимая лучшие традиции художественного творчества Китая, корейский народ творчески перерабатывал его и создавал свое замечательное самобытное искусство» [Кочешков, 2000, с. 32].

Безусловно, культура Кореи не оставалась вне поля внимания академических исследователей — появлялись отдельные статьи, писались диссертации, даже издавались учебные пособия [Толстокулаков, 2002; Киреева, 2006; Гутарёва, 2014; Орловская, 2017; Миклушевская, Орловская, 2018; Вострикова, 2023; Смертин, 2023]; и все же интерес к искусству наших ближайших дальневосточных соседей со стороны непрофессиональной аудитории, которую в аннотациях именуют «широким кругом читателей, интересующихся Востоком», не был поддержан ни обобщающими работами, ни альбомами с небольшим количеством текста.

В 2023 году в издательстве «МИФ» («Манн, Иванов и Фербер») вышла книга Е.А. Хохловой «Главное в истории искусства Кореи» [Хохлова, 2023]. Несколько пафосное неакадемическое название



Ил. 1. Хохлова Е.А. Главное в истории искусства Кореи. Ключевые произведения, темы, имена, техники. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023
Fig. 1. Khokhlova E.A. Glavnoe v istorii iskusstva Korei. Klyuchevye proizvedeniya, temy, imena, tekhniki [The Main Thing in the History of Korean Art. Key Monuments, Themes, Names, Techniques]. Moscow, Mann, Ivanov and Ferber Publ., 2023. 224 p. (In Russian)

обусловлено включением данной работы в издательскую серию «Главное в истории» и, видимо, унифицировано по аналогии с другой продукцией («Главное в истории современного искусства», «Главное в истории фотографии», «Главное в истории медицины» и т.д.). В официальной аннотации, размещенной на сайтах крупных книготорговцев, указано: «Корейское искусство сегодня переживает бум популярности — но в основном это касается фильмов и сериалов (дорам). Однако за ярким фасадом массовой культуры скрывается огромное пространство традиционного искусства с историей длиной в 6–8 тысячелетий. Елена Хохлова — кандидат искусствоведения и доцент Школы востоковедения Национального исследовательского университета „Высшая школа экономики“ — специализируется по истории корейского искусства. В своей книге она последовательно и аккуратно разбирает это полотно чужой культуры, сплетенное из устойчивых символов, уникальных тем и техник, на отдельные нити, поясняя, что они означают и как связаны друг с другом. Лаконично, но в то же время с пристальным вниманием к деталям автор знакомит читателя с богатой историей искусства Корейского полуострова — в том числе через анализ конкретных произведений, — начиная с неолита и заканчивая современностью»[(1)].

Не берусь судить, насколько свод накопленных знаний об искусстве Кореи нуждается в том, чтобы выделять в нем для читателя «главное» (просто потому, что это «главное» для подавляющего большинства читателей явно больше, чем все остальное известное о корейской культуре) и уравнивать его со всем «современным искусством», «архитектурой», «кино», также удостоившихся томиков в серии «Главное в истории». Но это вопрос не к автору книги, а к редакторам «МИФ» и к серийной структуре изданий.

Предложенная в содержании рубрикация книги, полностью соответствующая ее подзаголовку, оговорена во введении: читателю, осваивающему текст «подряд», предстоит преодолеть разделы «Периоды» (от неолита до «разделенной Кореи»), «Произведения», «Темы», «Техники и материалы». Кроме того, в качестве невыделенных

(1) URL: *https://www.biblio-globus.ru/product/10929407* (дата обращения 11.03.2024); *https://www.labirint.ru/books/936088/* (дата обращения 11.03.2024).

приложений книга снабжена хронологической таблицей, картами, алфавитным указателем, краткой библиографией и перечнем источников иллюстраций — т.е. тем минимальным аппаратом, который заставляет относиться к предлагаемой работе не как к популярному, а именно как к научному изданию. Во введении дается краткая характеристика разделов и своего рода инструкция по применению книги, поскольку разделы «можно читать по отдельности либо в сочетании с другими». Повторять в рецензии предлагаемые алгоритмы нет необходимости, однако следует указать, что структура издания позволяет читателю — благодаря размещенным на каждой странице указателям — переходить к другим разделам, получая информацию по какой-то одной теме (например, только по пейзажной живописи разных периодов, изучая соответствующие техники, сюжеты, творчество отдельных мастеров) и не отвлекаясь на пока не интересующие вопросы (в данном случае — связанные с декоративно-прикладным искусством). Это не авторское и даже не издательское ноу-хау, это мозаичный принцип «романа-лексикона», наглядно реализованный 40 лет назад в «Хазарском словаре», а в современных условиях имитирующий переходы по перекрестным ссылкам и создающий иллюзию «интерактивной работы». Кроме того, в каждой статье вынесены ключевые даты, основные имена и произведения, краткая информация о представленном на иллюстрации памятнике и абзац «Главное», позволяющие выхватить опорные сигналы при взгляде на страницу. Очевидно, новое поколение «интерактивных» читателей диктует книгоиздателям свои привычки и требования к изложению и усвоению информации.

Представление о корейском искусстве (а в рамках издательской серии — о любом «главном») должно формироваться через некий набор «ключевых произведений». Это тоже не ново: были уже в эпоху всяческих «топ-» и «рейтингов» в отечественном книгоиздании и «100 великих памятников…», и «50 гениев…», и «30 знаменитых картин…», и прочие «ограниченные списки избранных». Очевидно, формирование перечня таких произведений предоставлено автору, и нет смысла задаваться вопросами, почему в данном случае для «репрезентативной выборки» корейского искусства понадобилось именно 65 произведений и почему именно эти, а не какие-либо иные. Спорить с выбором и предлагать какие-то иные варианты не

приходится: это не коллективная монография, за которой стоит группа исследователей и ответственный редактор, а индивидуальный труд, позволяющий и даже предполагающий определенную субъективность. Нет никаких сомнений, что Елена Хохлова имеет полное право исходить из собственного опыта, предлагать читателю свой взгляд на историю корейского искусства и субъективно отбирать памятники, иллюстрирующие изложение.

Стоит отметить, что автор, ранее поставив в центр своей диссертации пейзажиста Чон Сона и обращаясь к его творчеству в ряде статей, смогла удержаться от вполне оправданного искушения сделать этого мастера XVIII века главной фигурой корейской живописи и при составлении списка «ключевых произведений» отдать приоритет именно его работам, — в разделе «Произведения» она сочла необходимым описать лишь один пейзаж Чон Сона («Гора Ивансан после дождя»). Конечно, работы Чон Сона всплывают далее в разговоре о «темах», без них было бы странно говорить о корейской пейзажной живописи, и все же легко прогнозируемого (вследствие знания интересов автора) «переизбытка» Чон Сона не происходит. Это свидетельствует о том, что предлагаемая книга — не скороспелая компиляция из имеющихся у исследователя текстов по заказу издательства, а результат четкой постановки вопросов, выделения объекта и предмета применительно к каждой рубрике и определения целей и задач изложения материала исходя из сложившегося представления о читательской аудитории.

«Джентльменский набор» произведений призван продемонстрировать историю развития, своеобразие и разнообразие корейского искусства, — а это и петроглифы Пангудэ, и статуи Будды, и живописные свитки, и предметы декоративно-прикладного искусства, имеющие статус нумерованных «национальных сокровищ» (Республики Корея), и пагоды и дворцы, и первые эксперименты корейских художников в технике живописи маслом, и инсталляции мастеров-экспериментаторов, и провокационные перформансы наших дней… Следует признать, что, несмотря на академическую подготовку и субъективность «выборки», Елене Хохловой прекрасно удалось писать о произведениях разных эпох, видов, жанров и направлений искусства с одинаковой степенью непредвзятости и увлеченности. Она не пытается с деланным восторгом убедить читателя в только ей одной понятных достоинствах того или иного произведения, оправдать

его попадание в число «национальных сокровищ» или отстоять его включение в круг избранных ею 65 шедевров; она просто иллюстрирует историю корейского искусства тем, чем считает нужным. Возможно, другой специалист по корейской культуре предложил бы другие памятники, но — повторюсь — право сформировать представление о «главном в искусстве Кореи» было предоставлено именно Е. Хохловой. Она честно предупредила: «Я представляю те из них [главных произведений корейской культуры. — *Е.К.*], которые можно назвать квинтэссенцией идей и стремлений их создателей и заказчиков» [Хохлова, 2023, с. 7]. Личностность как отбора «главного», так и самого текста, в котором автор не считает необходимым отказываться от грамматических конструкций «от первого лица» («Я выбрала…», «я постаралась…»), создающих эффект контакта, собеседования автора и читателя, — особое достоинство получившейся книги.

В конце введения автор замечает: «Я очень надеюсь, что книга приоткроет для вас дверь в прекрасный мир корейского искусства и доставит вам удовольствие» [Хохлова, 2023, с. 7]. Учитывая скудность моих знаний об искусстве Кореи — действительно приоткрыла, и удовольствие от прочтения книги я действительно получил, а значит — надежды автора оправдались.

Однако, рецензируя данную книгу на страницах научного журнала и подходя к ней с академическими критериями, следует оговорить, что ни автор, ни издательская серия не претендовали на рассмотрение их продукта в качестве научного издания. Книга не стремится дать полной картины, ее чтение не избавит от необходимости обращаться за дополнительной информацией к каким-то другим источникам, и эта необходимость вызвана прежде всего предельно узким толкованием вынесенного в название «искусства», из которого в данном случае исключены музыка, театр, кинематограф (о нем лишь упомянуто в аннотации) и почти вся архитектура. Корейское искусство, в истории которого выделяется главное, — преимущественно изобразительное и декоративно-прикладное, но это уточнение безусловно утяжелило бы название книги; а вот во введении на подобное ограничение «различных видов корейского искусства» следовало бы обратить внимание читателя.

Продуманная навигация с выделением имен, дат, акцентированием «главного» и «перекрестными ссылками» — не для глубокого

погружения в материал, а именно для ознакомления. Подчеркну — это не минус, это достоинство, и именно данный «справочный» аспект изначально подразумевается серией «Главное в истории». На академическое изучение или на последовательное «введение в историю искусства Кореи» этот труд априорно не рассчитан, а вот в качестве «книги последней ночи» (имеется в виду последняя ночь перед завтрашним экзаменом, когда требуется срочно закрыть очевидные пробелы в списке вопросов) послужит идеально. Это толчок, стимулирующий углубление в материал. Я этим толчком воспользовался — выделенного «главного» мне при чтении книги было мало, приходилось обращаться за уточнениями и подробностями к другим источникам, так что свою стимулирующе-культуртрегерскую задачу работа Елены Хохловой также выполнила.

Не хватило мне прежде всего более развернутой характеристики религиозной ситуации. При разговоре об эпохе Трех государств говорится о том, что в 372 году в Когурё буддизм принят в качестве государственной религии, в «главном» упоминаются «сюжеты, связанные с буддизмом и даоской мифологией», но нигде не сказано, какие верования существовали в Корее до прихода буддизма, откуда именно, какими путями и в какой версии буддизм и даосизм попали в Корею, какие формы здесь приняли… Для большинства гуманитариев эти вопросы не менее важны, чем перечень основных художественных памятников. Без ответа остается и вопрос — почему в двух из Трех государств (Когурё и Пэкче) буддизм был принят в 370–380-х годах, а в соседнем Силла — почти на 150 лет позже? Интрига… Неоднократно упоминается и конфуцианство — в каком виде и когда оно оказалось в Корее, какое значение имело? Потом применительно к государству Чосон упоминается и неоконфуцианство, причем в качестве официальной идеологии.

К упомянутым Трем государствам вдруг (согласно рубрикации и тексту) добавляется Кая, и чтобы понять, это еще одно государство или что-то иное, читателю придется воспользоваться какими-то сторонними источниками информации. Когда упоминаются будда Амитабха и бодхисатвы Авалокитешвара и Кшитигарбха, возникает вопрос, действительно ли корейцы пользовались их санскритскими именами, или же по какой-то причине читателя решено не утруждать корейскими или китайскими эквивалентами. Хотелось бы побольше

узнать и о придворной академии Тохвасо, и о вскользь упомянутом «первомартовском движении»… К сожалению, привычный аппарат пояснений в сносках серийным оформлением не предусмотрен. Я надеялся, что обнаружу какие-то комментарии в конце книги — хотя бы в словаре терминов и малопонятных слов; увы, словарика нет, и целый ряд корейских слов, выделенных в тексте курсивом, объяснения не получили.

Попались в тексте и, видимо, актуальные и/или болезненные для корейской темы «фигуры умолчания». В предложенной периодизации выделен «колониальный период», позже в тексте обозначенный как «период аннексии», но кто кого колонизировал, читатель поймет не сразу, и то только из указаний на «сопротивление японскому режиму» [Хохлова, 2023, с. 26, 60]. Последовавшую Корейскую войну не упомянуть явно было нельзя, но любую информацию о ней придется искать за пределами книги. Существованию КНДР посвящена одна страница, а все остальное «главное корейское», за исключением нескольких упоминаний, связано с Южной Кореей. Очевидно, такая деликатность имеет объяснение, но возможности сравнить художественные процессы в двух государствах полуострова книга не предоставляет, и даже «разделение» как одна из важнейших тем для искусства озвучено только применительно к южнокорейским художникам. Автор в этом периодически признается: «В третьем разделе я собрала основные сюжеты корейской классической живописи и темы, важные для современного южнокорейского искусства» [Хохлова, 2023, с. 7]. Ни в названии книги, ни во введении такой «югоцентризм» не объяснен, и ответов на вопросы, почему именно так и куда обращаться, чтобы удовлетворить интерес к искусству КНДР, не предложено.

Некоторые вопросы вызвали разделы «Темы» и «Техники и материалы» — правда, относятся эти вопросы не к содержанию, а к структуре текста, к выделяемым «таксонам». Автор предуведомляет читателя, что корейская живопись (видимо, и не только) — это заложенное художником сообщение, месседж, его нужно распознавать, «чисто визуального восприятия недостаточно, требуется вдумчивое истолкование, а для этого необходимо знание языка живописи». Этот набор принятых символов, некоторые из которых основаны на омонимичности изображаемых предметов и, например, черт характера, автор объединяет в особом разделе. За это спасибо, эти иконографические

«ключи» и читателю полезны, и оказываются результативным ходом для систематизации материала после ознакомления с «ключевыми произведениями». Вот только среди выделенных «тем» оказались как вопросы, объединяющие творчество ряда современных мастеров (экология, феминизм, стереотипы), так и жанры («цветы и птицы», портрет, пейзаж), и отдельно «жанровая живопись» и «народная живопись» (они дополняют друг друга или противопоставляются?), сюжеты (рыбалка, прогулка на ослике, уединение), объекты (кошки, пионы, драконы). Кажется, что не все эти «таксоны» следует выделять именно в качестве «тем», но, очевидно, таков был предложенный автору «макет» серии.

То же происходит с «техниками и материалами», куда наряду с ксилографией, селадонами, вышивкой, фарфором и инкрустацией перламутром попали «архитектура» (не техника или материал, а все-таки самостоятельный вид искусства), «мебель» (явно не техника и не материал, а целая категория предметов со своей неоднозначной номенклатурой), «форматы живописи» (обусловлен ли выбор форматов живописными техниками и материалами — пусть судит читатель).

Архитектуре, кстати, в «Главном» вообще не слишком повезло: среди «ключевых произведений» оказались лишь пагоды и храмы царства Силла (I тыс.) и дворец Кёнбоккун (конец XIV века); может создаться впечатление, что на этом развитие зодчества Кореи прекратилось, хотя корейские архитектурные бюро активно и успешно участвуют во всех крупных международных конкурсах проектов. Впрочем, мы договорились, что отбор репрезентативных памятников предоставлен автору. В разговоре об архитектуре мне не хватило типологии: хотелось бы хотя бы на уровне констатации узнать, отличаются ли корейские храмы от китайских и японских, есть ли разница между буддийскими и, например, даосскими храмами, культовым и светским зодчеством. В «техниках и материалах» архитектуре отведена одна страница [Хохлова, 2023, с. 208], где констатировано наличие деревянной стоечно-балочной системы, но тут же оговорено: «Несущих конструкций не было; фасадные стены представляли собой тонкие перегородки с распашными дверями». Лишение стоек несущей функции — это особенность корейского зодчества или результат ошибки в тексте?

При чтении текста не всегда понятно, где авторский замысел наталкивается на редакторские сокращения (а они наверняка были — этого требует серийный макет, втискивающий описания в ограниченные текстовые блоки). Например, в разговоре о пейзаже появляется фигура почитаемого каллиграфа и художника Ким Чонхи и читателю рассказывается, что он «во время ссылки на остров Чечжудо написал письмо своему ученику Ли Санчжоку, к которому добавил пейзаж, ставший образцом живописи художников-интеллектуалов» [Хохлова, 2023, с. 105]. Что стало причиной изгнания? Долго ли мастер там пробыл? Да и остров Чечжудо — не самый известный топоним… Краткость статей в книге подразумевает, что лишней информации в них не должно быть, значит, была какая-то цель в сообщении читателю этих «недоговоренных» сведений, а иначе зачем вообще упоминать об этой ссылке? Словарика нет, приходится обращаться к справочным ресурсам; но о роли данной книги как толчка для «самостоятельного изучения» уже сказано выше: серия «Главное в истории» в целом и ее «корейский том» — это не энциклопедия.

О самой книжной серии тоже необходимо сказать. Многие издательства замахивались на собственные версии некогда популярной «Малой истории искусства»; кого-то хватило на 1–2 тома, кто-то девальвировал замысел до «рассказов о художниках» или «ста великих памятников» (архитектуры, живописи и т.д.). «МИФ» сумели найти собственный подход — не «кратко обо всем», а «главное». Для этого понадобилось четко представить и вычленить свою аудиторию и те алгоритмы, по которым эта аудитория привыкла искать информацию. В рецензии на продукцию «МИФ» мне уже приходилось говорить о том, что редакторы (а скорее — маркетологи) «МИФа» нашли особую «клиентуру» — тех, для кого критерий «фундаментальности» отступает перед требованиями к приоритетности информации, лаконичности изложения и удобству поиска [Кононенко, 2023, с. 139–142]. Эту особенность многих современных читателей не следует оценивать категориями «плохо» или «хорошо» — это просто реалия, обусловленная «клиповым мышлением», ориентированным на активность поиска данных, оперативность реакции, многозадачность, но в то же время чреватым фрагментарностью складывающейся картины, отсутствием сопоставления, выделения логических связей и критического анализа: гипертекст и отрывочные посты вместо последовательного

связного текста, интерактив вместо погружения, сериальность вместо «больших форм» [Митягина, Долгополова, 2009, с. 53–59; Кушнир, Хачатрян, 2022, с. 118–126].

В «МИФе» сумели, во-первых, вычленить эту специфичную читательскую аудиторию — совсем не случайно реклама ранее изданной книги об османском искусстве обращалась в первую очередь к поклонницам «Великолепного века» [Кононенко, 2023, с. 139], а аннотация к «корейскому тому» напоминает о популярности корейских фильмов и сериалов; таким образом обеспечивается «эффект узнаваемости» той культуры, о которой пойдет речь в книге. Во-вторых, предложенная дизайнерами иллюзия перехода по «ссылкам» (указанным страницам) и выделение дат, имен, произведений и «главного» имитирует привычный для современного интеллектуала алгоритм поиска информации в сетевом гипертексте. И, в-третьих — а в нашем случае это, пожалуй, главное, — издательские требования ориентируются не на «маститость» автора, а на его способность оперативно предложить требуемый продукт: «быстрый текст», легко делимый на тематические «посты», доступный по содержанию, легкий по изложению, удобный по форме. Подавляющее большинство академических ученых, привыкших к многолетней кропотливой работе над диссертациями и «тяжелыми» плановыми монографиями с исчерпывающим справочным аппаратом, на десятилетия «закрывающими» определенные научные ниши, так писать не умеют. Для создания «быстрых текстов» требуется либо обладание «клиповым мышлением», либо опыт общения с носителями такого мышления (например, преподавание в вузе, чтение публичных лекций и ответы на вопросы аудитории). В дело могут пойти материалы для статей, конспекты лекционных курсов, рефераты прочитанных книг, планы онлайн-занятий.

Нет необходимости выяснять, от кого — от издательства или от автора — исходила инициатива появления в серии «Главное в истории» книги по искусству Кореи. Очевидно, что Елена Хохлова прекрасно справилась с задачей: в дополнение к хорошей школе, исследовательской практике, владению материалом и языком она обладает и преподавательским опытом, и литературным стилем, редактирует интернет-портал «Orientalia Rossica — российское востоковедение XXI века», ведет подкаст «Восточный колорит»… Ей есть что сказать, и она умеет это делать, причем именно в расчете на ту аудиторию, с которой работают «МИФ», — в отличие от многих авторов, путающих научную работу с компиляциями, искусствоведение — с «рассказами по картинкам», а востоковедение — с изложением рассказов гида… Удачно совместив популярность изложения с академическим «введением в научный оборот», а профессиональные навыки и глубокий исследовательский бэкграунд — с личностностью подачи материала и возможностями серийного макета, Елене Хохловой по сравнению с некоторыми ее коллегами, привлеченными к работе над «Главным в истории», удалось установить определенный «стандарт качества», следовать которому, к сожалению, окажутся способны не все авторы.

Очень надеюсь, что издательство «МИФ» и впредь продолжит работать не с добросовестными компиляторами, способными быстро собрать материал на заданную тему, но с серьезными исследователями, находящимися «в материале», способными на свой страх и риск выделить в нем «главное», аргументировать включение в «репрезентативную выборку» не только многократно опубликованных хрестоматийных произведений, но и того, что нравится лично им, умеющими инициировать вопросы читателей и ответить на них.

Обращение к книге Е. Хохловой, несмотря на «легкий жанр», может оказаться первым шагом к пробуждению читательского интереса к Корее, к Востоку, к истории изобразительного искусства; кого-то она приведет в музей, кого-то — в бюро путешествий, а кого-то, возможно, и в приемную комиссию вуза… Скорее всего, те сведения, которых при чтении текста не хватило лично мне, вообще не интересны аудитории, на которую ориентирована серия. То, что осталось «за кадром», просто может быть воспринято как «не главное», а если отмеченные «фигуры умолчания» стимулируют кого-то к поиску заинтересовавшей информации на страницах других книг и сайтов, — на то хорошая книга и рассчитана.

Список литературы:

1 *Вострикова Е.А.* Образы живой природы в корейской традиционной живописи жанра хвахвеенмохва эпохи Чосон (1392–1910 гг.): стилевые тенденции и художественные особенности: Дис. ... канд. иск.: 5.10.3 / РГХПУ им. С.Г. Строганова. М., 2023. 436 с.

2 *Глухарева О.Н.* Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века. М.: Искусство, 1982. 256 с.

3 *Гутарёва Ю.И.* Чинген Сансухва — корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII — середина XIX вв.). Поиск национальной самобытности: Дис. ...канд. иск.: 17.00.09 / СПбГУП. СПб., 2014. 341 с.

4 *Елисеева И.А.* Искусство и культура Кореи: Путеводитель по постоянной экспозиции. М.: Государственный музей Востока, 2010. 160 с.

5 *Киреева Л.И.* Статьи по искусству Кореи: Сборник избранных статей и заметок. Магнитогорск: Магнитогорский гос. ун-т, 2006. 203 с.

6 *Кононенко Е.И.* Нескромное великолепие Османов, или Об искусстве для любительниц сериалов. Рецензия на книгу: Гимборг А. Великолепный век османского искусства. Дворцы, мечети, гаремы и ночной Босфор // Terra Artis. 2023. № 2. С. 135–143.

7 *Кочешков Н.В.* Искусство и архитектура Кореи: традиции и современность // Россия и АТР. 2000. № 4. С. 32–40.

8 *Кушнир А.М., Хачатрян М.А.* Феномен клипового сознания в современных медиакоммуникациях // Социально-политические науки. 2022. Т. 12. № 6. С. 118–126. https://doi.org/10.33693/2223–0092–2022–12–6–118–126.

9 *Миклушевская И.Н., Орловская О.В.* Корейская народная живопись минхва. Ее возникновение, особенности, иконография и историческая ценность // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 4. С. 155–168.

10 *Митягина Е.В., Долгополова Н.С.* «Клиповое сознание» молодежи в современном информационном обществе // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2009. № 3 (15). С. 53–59.

11 *Орловская О.В.* Развитие пейзажной живописи эпохи Раннего Чосон 1392–1550 гг. на примере живописи Ан Гёна // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 3. С. 88–94.

12 *Смертин Ю.Г.* Корейская народная живопись: стремление к гармонии с внешним миром // Корееведение в России: направление и развитие. 2023. Т. 4. № 4. С. 60–68.

13 *Толстокулаков И.А.* Очерк истории корейской культуры: Учебное пособие. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2002. 240 с.

14 *Хохлова Е.А.* Главное в истории искусства Кореи. Ключевые произведения, темы, имена, техники. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. 224 с. (Главное в истории).

References:

1 Vostrikova E.A. *Obrazy zhivoi prirody v koreiskoi traditsionnoi zhivopisi zhanra khvakhveenmokhva epokhi Choson (1392–1910 gg.): stilevye tendentsii i khudizhestvennye osobennosti* [Images of Lliving Nature in Korean Traditional Painting of the Hvahveenmohva Genre of the Choson Era (1392–1910): Stylistic Trends and Artistic Features], Dis. ... Candidate of Arts, 5.10.3, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts. Moscow, 2023. 436 p. (In Russian)

2 Glukhareva O.N. *Iskusstvo Korei s drevneishikh vremen do kontsa XIX veka* [The Art of Korea from Ancient Times to the End of the 19th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 256 p. (In Russian)

3 Gutareva Yu.I. *Chingen Sansukhva — koreiskii peyzazh "realnogo vida" epokhi Pozdnii Choson (XVIII — seredina XIX vv.). Poisk natsionalnoi samobytnosti* [Jingyong Sansuhwa Is a Korean Landscape of the "Real View" of the Late Joseon Era (18th — mid-19th Centuries). Search for National Identity], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.09, St. Petersburg University for the Humanities of Trade Unions. St. Petersburg, 2014. 341 p. (In Russian)

4 Eliseeva I.A. *Iskusstvo i kultura Korei: Putevoditel' po postoyannoi ekspozitsii* [Art and Culture of Korea. Guide to the Permanent Exhibition]. Moscow, Gosudarstvennyi muzei Vostoka Publ., 2010. 160 p. (In Russian)

5 Kireeva L.I. *Stat'i po iskusstvu Korei: Sbornik izbrannykh statei i zametok* [Articles on the Art of Korea: Collection of Selected Articles and Notes]. Magnitogorsk, Magnotogorskii gos. un-t Publ., 2006. 203 p. (In Russian)

6 Kononenko E.I. Neskromnoe velikolepie Osmanov, ili Ob iskusstve dlya lyubitelnits serialov. Retsenzia na knigu: Gimborg A. Velikolepnyi vek osmanskogo iskusstva. Dvortsy, mecheti, garemy i nochnoi Bosfor [The Immodest Splendor of the Ottomans, or About Art for TV Series Lovers. Review of: Gimborg A. The Magnificent Age of Ottoman Art. Palaces, Mosques, Harems and the Bosphorus at Night]. *Terra Artis*, 2023, no. 2, pp. 135–143. (In Russian)

7 Kocheshkov N.V. Iskusstvo i arkhitektura Korei: traditsii i sovremennost' [Art and Architecture of Korea: Traditions and Modernity]. *Rossiya i ATR*, 2000, no. 4, pp. 32–40. (In Russian)

8 Kushnir A.M., Khachatryan M.A. Fenomen klipovogo soznaniya v sovremennykh mediakommunikatsiyakh [The Phenomenon of Clip Consciousness in Modern Media Communications]. *Sotsial'no-politicheskie nauki*, 2022, vol. 12, no. 6, pp. 118–126. https://doi.org/10.33693/2223–0092–2022–12–6–118–126. (In Russian)

9 Miklushevskaya I.N., Orlovskaya O.V. Koreyskaya narodnaya zhivopis' minkhva. Ee voznikmnovenie, osobennosti, ikonografiya i istoricheskaya tsennost' [Korean Folk Painting Minhwa. Its Origin, Features, Iconography and Historical Value]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury*, 2018, no. 4, pp. 155–168. (In Russian)

10 Mityagina E.V., Dolgopolova N.S. "Klipovoe soznanie" molodezhi v sovremennom informatsionnom obshchestve ["Clip Consciousness" of Youth in the Modern Information Society]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya: Sotsial'nye nauki*, 2009, no. 3 (15), pp. 53–59. (In Russian)

11 Orlovskaya O.V. Razvitie peyzazhnoi zhivopisi epokhi Rannego Choson 1392–1550 gg. na primere zhivopisi An Gena [Development of Landscape Painting in the Early Joseon Era 1392–1550 on the Example of An Gen's Painting]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA*, 2017, no. 3, pp. 88–94. (In Russian)

12 Smertin Yu.G. Koreiskaya narodnaya zhivopis': stremlenie k garmonii s vneshnim mirom [Korean Folk Painting: The Desire for Harmony with the Outside World]. *Koreevedenie v Rossii: napravleniye i razvitie*, 2023, vol. 4, no. 4, pp. 60–68. (In Russian)

13 Tolstokulakov I.A. *Ocherk istorii koreiskoi kul'tury: Uchebnoe posobie* [Essay on the History of Korean Culture: Textbook]. Vladivostok, Izdatel'stvo Dal'nevostochnogo universiteta Publ., 2002. 240 p. (In Russian)

14 Khokhlova E.A. *Glavnoe v istorii iskusstva Korei. Klyuchevye proizvedeniya, temy, imena, tekhniki* [The Main Thing in the History of Korean Art. Key Monuments, Themes, Names, Techniques]. Moscow, Mann, Ivanov and Ferber Publ., 2023. 224 p. (Glavnoe v istorii ["The Main Thing in History" Series]. (In Russian)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2024

Теория искусства и культуры

Лукичева Красимира Любеновна
Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
ResearcherID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru

УДК 7.03
ББК 85.03(4)/85.03(8); 85пр2 52
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-12-65

Образ и маска в живописи Франсиско Гойи — онтологические и аксиологические аспекты

Аннотация. Общепризнано, что развитие живописной манеры Ф. Гойи находится в русле его великих предшественников — Эль Греко и Д. Веласкеса. Но при всей значимости экспериментальной новизны техники испанского мастера, уникальность его творчества следует искать в другом. Гойе удалось решительно отодвинуть установившиеся горизонты и границы европейского искусства, включив в его сферу темы, которые до этого лишь редко и робко там проявлялись. Предвещая экзистенциально-антропологический поворот в искусстве с последних десятилетий XIX века, эти темы были направлены на экстериоризацию, невиданной глубины и масштаба, внутреннего мира человека. Гойя систематически изучает человеческую психику в экстремальных ситуациях экзистенции, когда сознание и подсознание причудливым образом переплетаются. Специфической чертой этого ракурса является интерес не к индивиду и индивидуальности, но к коллективному сознанию и коллективному бессознательному, как это позже обосновал К.Г. Юнг. Подлинная цель мастера — пробиться туда, где покоится архетипическая составляющая психики, мышления, поведения.
В этом плане семантически значимыми становятся образы умалишенных и заключенных, атмосфера сумасшедших домов и тюрем, мир человеческого воображения, породившего иррациональную сферу. Истину о человеке Гойя ищет, всматриваясь в него, когда тот переживает крайние, пороговые состояния. Часто художник приближается к визуализации всего этого с помощью театрального начала — через маски, ролевые воплощения и игры. Его интересует та жесткая инверсия, когда человек, брошенный в нечеловеческие условия, теряет способность оставаться разумным существом и превращается в жуткую человеческую маску. Основные характеристики подхода художника исследуются в сравнении со схожими по тематике произведениями У. Хогарта, Г. Фюсли, Т. Жерико.
Ключевые слова: Франсиско Гойя, испанская культура, архетипические черты, потусторонний мир, бессознательное, Карл Густав Юнг, Уильям Хогарт, Генри Фюсли, Теодор Жерико

Loukitcheva Krassimira L.
PhD (in Art History), Assistant Professor, Senior Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0002-2731-2824
ResearcherID: KLD-5406-2024
lukicheva@sias.ru

Image and Mask in the Painting by Francisco Goya: The Ontological and Axiological Aspects

Abstract. It is widely recognized that F. Goya's development of a picturesque manner is in the vein of his great predecessors — El Greco and D. Velázquez. However, with all the importance of the experimental novelty of this Spanish master's technique, the uniqueness of his creativity should be sought elsewhere. Goya managed to decidedly push the established boundaries of the European art expanding its range with the themes and problems that had previously been rarely and poorly represented. Anticipating an existential and anthropological shift that was evident back in the last decades of the 19th century and being almost a century ahead of it, those themes, plots, and problems were aimed at exteriorizing the inner world of man on the scale that appears to have never existed before. Goya systematically examines the human psyche in extreme existential situations when the conscious and the subconscious intertwine in a whimsical way. The specific feature of this perspective is an interest not in the individual and individuality but in the collective consciousness and the collective unconsciousness, as C. Jung would later justify it. The master's true goal is to break through to where the archetypal components of the psyche, thinking, and behaviour rest.
In this sense, the images of the mentally disturbed and the imprisoned become semantically significant, the atmosphere of madhouses and prisons, the world of human imagination that engendered the sphere of the irrational. Goya seeks the truth about man scrutinizing him in extreme situations and critical states. The artist often approaches the visualization of all this through a theatrical element — through masks, role-playing, and games. He is interested in that harsh inversion where a person, put into inhuman, unbearable conditions, can no longer to remain rational and turns into a dreadful, meaningless human mask. The main characteristics of the artist's approach are explored in comparison with thematically similar works by William Hogarth, Henry Fuseli, and Théodore Géricault.
Keywords: Fransisco Goya, Spanish culture, archetypical characters, otherworld, unconscious, Carl Gustav Jung, William Hogarth, Henry Fuseli, Théodore Géricault
Received 04.06.2024
Accepted 01.07.2024

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

УДК 2; 94
ББК 71
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-66-95

Звучащая память в традиции евреев Кавказа. Часть I. Контексты аргументации

Аннотация. В первой части статьи анализируются две контрастные риторики в дореволюционной и современной российской этнографии, связанные с вопросом о коллективной памяти кавказских (горских) евреев. Показано, что историческая смена контекстов аргументации обусловлена как проблемным полем гуманитарных наук, так и универсалистским подходом, базовым инструментарием которого являются категории «общего» и «особенного». Очевидно, что путь понимания «другой» культуры кавказских и шире — «восточных» евреев, лежит через принятие вариативности смыслополагания, предполагающей выход исследователя за пределы интуиций европейских еврейских общин. Показаны методологические и практические преимущества логико-смыслового подхода (принцип то же — иначе). В статье использованы российские, зарубежные этнографические издания и карты XVIII–XX веков.
Ключевые слова: евреи Кавказа, традиционная музыка, коллективная память, систематизация, логико-смысловой подход, универсализм, этнография, история

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

Sounding Memory in the Tradition of the Caucasian Jews. Part I. The Contexts of Argumentation

Abstract. This article is an introduction to the problem of systematizing the traditional music of Jews in relation to the historical waves of their migration to the Caucasus. The author analyzes two contrasting rhetorics in Russian pre-revolutionary and contemporary ethnography related to the question of the collective memory of Caucasian (Mountain) Jews. It is established that the historical change of argumentation contexts is conditioned not only by the problem field of the humanities but also by the universalist approach, the basic tools of which are the categories of 'the general' and 'the specific'. It is obvious that the way to understand the 'other' culture of Caucasian and, more broadly, 'Eastern' Jews lies through the acceptance of the variability of meaning-making, which implies the researcher's going beyond the intuitions of European Jewish communities. The methodological and practical advantages of the logical and semantic approach (the principle of 'same but different') are shown. The article appeals to the rare Russian and foreign ethnographic publications and maps of the 18th-20th centuries.
Keywords: Caucasian Jews, traditional music, collective memory, systematization, logical and semantic approach, universalism, ethnography, history
Received 18.02.2024
Accepted 14.04.2024

Григорьева Марина Анатольевна
Кандидат политических наук, шеф-редактор журнала KANT, издательство «Ставролит», 355044, Россия, Ставрополь, пр-т Кулакова, 29/3
ORCID ID: 0009-0002-9186-3954
ResearcherID: KIA-3656-2024
info@stavrolit.ru

УДК 130.2
ББК 71
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-96-109

Неоколониальная политика заботы машин «за» и «против» человека

Аннотация. Данное исследование раскрывает проблематику взаимоотношений человека, природы и технологий через конструкт «заботы», обозначенный Мартином Хайдеггером, и в соотнесении заботы с уязвимостью, преодоление которой служило центральным катализатором эволюции всей человеческой истории. В статье конструкт определен как диалог каждого из обозначенных элементов треугольника: природы и человека, человека и технологий, технологий и среды, — разворачивающийся в поле власти и взаимных притязаний. При равнозначной ценности всех трех элементов фокус внимания, как правило, нацелен на то, чтобы оптимизировать состояние знаний преимущественно о человеке и по возможности корректировать траекторию развития. То есть высвободившись из-под опеки природы, чтобы компенсировать свою уязвимость, человек прибегает к изобретению инструментов и приспособлений, обещающих ему безопасность и снижение рисков погибнуть от лап хищников или природных стихий. Но по мере совершенствования инструментов и приспособлений для защиты появляются новые угрозы, исходящие от его собственных творений. Так устранение одной уязвимости ведет к появлению новых, еще более сложных вызовов. В результате условно можно выделить три базовых инструмента заботы, как того, что 1) обеспечивает наличествование условной вещи; 2) декларирует власть того, кто заботится, над тем, кто оказывается в коконе заботы; и 3) может быть перенесено на другую вещь, обрекая все прошлые объекты внимания на исключение из поля видимости и в итоге на исчезновение.

Ключевые слова: конструкт заботы, техноантропология, техногенный мир, безопасность, уязвимость человеческой природы, природа и человек, человек и технологии

Grigorieva Marina A.
PhD (in Political Studies), Chief Editor of KANT Magazine, Stavrolit Publishing House, 29/3 Kulakova Av., Stavropol, 355044, Russia
ORCID ID: 0009-0002-9186-3954
ResearcherID: KIA-3656-2024
info@stavrolit.ru

Neocolonial Politics of Caring Machines "For" and "Against" Humans

Abstract. This study explores the relationship between man, nature, and technology through the construct of care identified by Martin Heidegger and in the correlation between care and vulnerability, the overcoming of which has served as a central catalyst for the evolution of the entire human history. In the article, the construct is defined as a dialogue between each of the designated elements of the triangle (nature and man, man and technology, technology and the environment) taking place in the field of power and mutual claims. Given the equal value of all three elements, the focus of attention is usually aimed at optimizing the state of knowledge primarily about a person and, if possible, adjusting the development trajectory. That is, having freed himself from the tutelage of nature, to compensate for his vulnerability a person resorts to the invention of tools and devices that promise safety and a reduced risk of dying in the clutches of predators or natural elements. But as tools and devices for defence improve, new challenges and threats arise from man's own creations. So, eliminating one vulnerability leads to the emergence of new, even more complex forms. As a result, we can conditionally distinguish three basic instruments of care as something that 1) ensures the presence of a conditional thing; 2) declares the power of the one who cares over the one who finds himself in a cocoon of care; 3) can be transferred to another thing, dooming all past objects of attention to be left under the radar and ultimately to disappear.

Keywords: construct of care, technoanthropology, technogenic world, security, vulnerability of human nature, nature and man, man and technology
Received 13.03.2024
Accepted 19.04.2024

Индивидуальные художественные миры

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

УДК 792.2; 821
ББК 84(0)5; 85.334.3(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-110-131

Тирсо де Молина: маньеризм на пороге барокко

Аннотация. Продолжая исследование творчества испанского драматурга Тирсо де Молины, в данной статье автор фокусируется на проблематике произведений писателя на грани маньеризма и барокко — ставящих важнейшие вопросы бытия человека, отношений с миром и с Богом. В широком историко-культурном и философско-религиозном контексте анализируются ауто и «драмы о святых», а также два шедевра Тирсо де Молины — «Осужденный за недостаток веры» и «Севильский озорник, или Каменный гость». В драме «Осужденный за недостаток веры» развенчивается традиционный образ христианского праведника и оправдывается возвышение грешника. В «Севильском озорнике» критика нравов тесно сплетена с мифопоэтической образностью, а трагическое — с гротескным, знаменуя трагикомический закат Возрождения и переход от маньеризма к проблематике барокко. Оптимистичный антропоцентризм Ренессанса смещается в сторону динамики и трагизма бытия, обостренной эмоциональности и полярности образной системы.

Ключевые слова: Тирсо де Молина, «Осужденный за недостаток веры», «Севильский озорник, или Каменный гость», «драмы о святых», маньеризм, барокко

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

Tirso de Molina: Mannerism on the Threshold of the Baroque

Abstract. Continuing the study into the creative work of the Spanish playwright Tirso de Molina, in this article the author focuses on the problems of the writer's works on the borderline between Mannerism and the Baroque that pose the most important questions of human existence, relations with the world and with God. In a broad historical, cultural, philosophical and religious context, the article analyses autos and 'dramas about saints', as well as the two masterpieces by Tirso de Molina — *The Man Condemned for Lack of Faith* and *The Trickster of Seville, or the Stone Guest*. In the drama *The Man Condemned for Lack of Faith*, the traditional image of a Christian righteous is debunked and the exaltation of a sinner is justified. In *The Trickster of Seville, or the Stone Guest*, criticism of morals is closely intertwined with mythopoetic imagery, and the tragic — with the grotesque, marking the tragicomic decline of the Renaissance and the transition from Mannerism to the problems of the Baroque. The optimistic anthropocentrism of the Renaissance is shifting towards the dynamics and tragedy of being and the heightened emotionality and polarity of the image system.

Keywords: Tirso de Molina, The Man Condemned for Lack of Faith, The Trickster of Seville, or the Stone Guest, 'dramas about saints', Mannerism, Baroque
Received 09.02.2024
Accepted 11.03.2024

Старикова Анна Руслановна
Кандидат искусствоведения, научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0009-9143-7665
starikova.a.r@gmail.com

УДК 792
ББК 85.333(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-132-145

Пикельгеринг: маска и образ (трансформация на разных национальных сценах XVII века)

Аннотация. В настоящем исследовании впервые предпринято обращение к теме о пути преобразования шутовской персоны, сформировавшейся в бродячих труппах английских комедиантов — Пикельгеринга. После вынужденной миграции английских трупп на материк и «обоснования» в Германии именно шут помогал найти пути коммуницирования актеров и публи-

ки, разговаривавших на разных языках. Таким образом Пикельгеринг из вербального героя перевоплотился в невербального персонажа, приобретя значение театральной маски. Со временем к персонажу вернулась вербальность, что ознаменовало его возвращение к первоначальному образу, однако с продвижением театральных трупп на Восток вновь обретенная вербальность снова была отброшена, переводя персонажа обратно в статус маски. Персона Пикельгеринга стала настолько популярной, что данный персонаж был среди действующих лиц первых представлений в театре при дворе Алексея Михайловича.

Такие коренные метаморфозы способствовали достаточно быстрому и успешному приживанию персонажа на различных национальных сценах. Именно его приспосабливаемость, путем изменения собственной сути и обеспечивала ему невероятный успех и любовь у публики на протяжении XVII века. В данной статье также приведены имена самых известных исполнителей данной роли во всех труппах английских комедиантов на территории немецкоязычных земель.

Ключевые слова: Пикельгеринг, труппы английских комедиантов, театр при Алексее Михайловиче, Роберта Браун, Йохан (Джон) Грин, Роберт Рейнольдс, Иоганн Готфрид Грегори

Starikova Anna R.
PhD (in Art History), Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009–0009–9143–7665
starikova.a.r@gmail.com

Pickelhäring: A Mask and an Image (Transformation on Various National Scenes of the 17th Century)

Abstract. In this study, for the first time, an appeal is made to the topic of the way to transform a buffoon's persona formed in the traveling troupes of English comedians (Englische Komödianten) — Pickelhäring (Pickelhering). After the forced migration of English troupes to the mainland and 'settlement' in Germany, it was the jester who helped to find ways for actors and audiences who spoke different languages to communicate. This is how Pickelhäring transformed from a verbal into a non-verbal character, acquiring the meaning of a theatrical mask. Over time, the character's verbality returned, marking the return to his original image, but with the advancement of theatre troupes to the East, the newfound verbality was again discarded, relegating the character back to the status of a mask. Pickelhäring's persona became so popular that he was one of the characters in the first performances in the theatre at the court of Aleksei Mikhailovich.

Such radical metamorphoses contributed to the character's fairly rapid and successful establishment on various national stages. It was his adaptability by changing his own essence that ensured his incredible success and public admiration throughout the 17th century. This article also gives the names of the most famous performers of this role among all troupes of English comedians (Englische Komödianten) in the German-speaking lands.

Keywords: Pickelhäring (Pickelhering), Englische Komödianten, the theatre at the court of Aleksei Mikhailovich, Robert Browne, John Green, Robert Reynolds, Johann Gottfried Gregori
Received 04.06.2024
Accepted 01.07.2024

Артамонова Мария Михайловна
Научный сотрудник, сектор фольклора и народного искусства, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009–0007–4852–8153
ResearcherID: JTT-9293–2023
m1992744m@gmail.com

УДК 39; 75
ББК 82.3(2=411.2); 85.103(2)6
DOI: 10.51678/2226–0072–2024–3–146–177

Обрядовые и театрально-игровые основы художественных и педагогических экспериментов Е.В. Честнякова

Аннотация. Мысль о тесной связи творчества самобытного костромского художника Ефима Честнякова (1874–1961) с традиционной крестьянской культурой высказывалась неоднократно. Однако прямых параллелей между образами и сюжетами его произведений и народными обрядами календарного цикла, характерными для костромских земель, доказательно выявлено не было. В связи с этим целью настоящего исследования становится попытка источниковедческого анализа таких известных картин Ефима Честнякова, как «Наш фестиваль», «Праздничное шествие с песней. Коляда», и проверка ранее высказанных гипотез. Впервые обрядовые обходы дворов на Святки и Егорьев день, а также исполняемые их участниками колядки и приговоры рассматриваются как аутентичная основа сказок, картин и глиняных фигурок Честнякова и одновременно как контекст бытования его произведений при работе с местными детьми. Особое внимание в статье уделяется ряжению как игровому приему, наиболее востребованному Честняковым. Согласно рассказам земляков, художник использовал традиционное для ряжения переодевание и маски как внутри фольклорных обрядов, в которые вовлекал своих учеников — крестьянских ребятишек, так и в придумываемых для них театральных постановках на фольклорные сюжеты.

Ключевые слова: Ефим Честняков, календарные обряды, ряжение, фольклор Костромской земли, вертеп

Artamonova Maria M.
Researcher, Folklore and Folk Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009–0007–4852–8153
ResearcherID: JTT-9293–2023
m1992744m@gmail.com

Elements of Rituals and Theatrical Games as Foundation of Artistic and Pedagogical Experiments of Efim V. Chestnyakov

Abstract. The idea of a close relation between the work of the original Kostroma artist Efim Chestnyakov (1874–1961) and the traditional peasant culture has been expressed repeatedly. However, there were no direct parallels between the images and plots of his works and the folk rituals of the calendar cycle characteristic of the Kostroma land. In this regard, the purpose of this study is an attempt at a source analysis of the famous paintings by Efim Chestnyakov *Our Festival* and *Festive Procession with a Song. Kolyada* and verification of the previously stated hypotheses. For the first time, ceremonial rounds of courtyards on Yuletide and Saint George's Day, as well as the carols (koliadki) and folk poems (prigovory) performed by their participants, are considered as the authentic basis of the fairy tales, paintings and clay figurines by Chestnyakov and at the same time as the context of the existence of his works when working with local children. Special attention in the article is paid to mummery as a game technique most in demand by Chestnyakov. According to his countrymen, the artist used disguises and masks traditional for mummery both inside folklore rituals, in which he involved his pupils — peasant children, and in theatrical productions based on folklore subjects invented for them.

Keywords: Efim Chestnyakov, calendar rituals, mummery, folklore of the Kostroma land, nativity scene
Received 14.02.2024
Accepted 19.05.2024

Кривицкая Евгения Давидовна
Доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 125009, Россия, Москва, ул. Б. Никитская, 13; ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0002–6080–2481
ResearcherID: IQU-5583–2023
ekrivitskaia@gmail.com

УДК 75; 781.5
ББК 85.103(2)6; 85.313(2)6
DOI: 10.51678/2226–0072–2024–3–178–199

Музыка в живописи Натальи Нестеровой

Аннотация. В статье идет речь о дружбе и творческих связях известных представителей российской культуры — художницы Натальи Нестеровой и композитора Давида Кривицкого. Актуальность темы связана с юбилеем художницы: весь мир отмечает 80-летие со дня ее рождения. И это повод обратить внимание на то, что на данный момент существует крайне малое количество научных искусствоведческих работ, посвященных ее наследию. В данной статье впервые публикуются неизвестные факты из биографии художницы, воспроизводятся ее работы из личного архива композитора. Ракурс исследования — раскрыть значимость музыкального искусства, исполнительства для Н.И. Нестеровой, показать оригинальность ее подхода к изображению музыкантов и символический смысл, который она вкладывала в картины с музыкальными сюжетами. Как исключительный случай в статье описывается ее деятельность в качестве иллюстратора нотных изданий композитора Д.И. Кривицкого. Можно сказать, что общение двух ярких творческих личностей оказало взаимовлияние и послужило импульсом для рождения интересных художественных произведений.

Ключевые слова: Наталья Нестерова, Давид Кривицкий, фигуративная живопись, примитивизм, меццо-тинто

Krivitskaya Evgeniya D.
D.Sc. (in Art History), Professor, Department of History of Foreign Music, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow, 125009, Russia; Leading Researcher, Music Theory Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6080-2481
ResearcherID: IQU-5583-2023
ekrivitskaia@gmail.com

Music in Natalya Nesterova's Painting

Abstract. The article discusses the friendship and creative connections between the famous representatives of Russian culture — painter Natalya Nesterova and composer David Krivitsky. The relevance of the topic is connected with Nesterova's 80th birthday anniversary the world is celebrating. This is a reason to draw attention to the fact that at the moment there is an extremely limited number of scientific works devoted to her heritage. This article for the first time publishes some unknown facts from her artist's biography and presents her pictures from the composer's personal archive. The research perspective is to reveal the significance of musical art and performance for N.I. Nesterova and to show the originality of her approach to depicting musicians and the intended symbolic meaning in her paintings with musical subjects. As an exceptional case, the article describes her activities as an illustrator for the music editions of the composer D.I. Krivitsky. It can be concluded that communication between the two bright creative personalities had a mutual influence and served as an impetus for the emergence of interesting works of art.

Keywords: Natalya Nesterova, David Krivitsky, figurative painting, primitivism, mezzotint
Received 30.05.2024
Accepted 01.07.2024

Искусство советского времени

Айнутдинов Антон Сергеевич
Кандидат филологических наук, историк искусства, Свердловское отделение Союза художников России, 620026, Екатеринбург, ул. Куйбышева, 97
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ResearcherID: AAD-6662-2022
ant-one@yandex.ru

УДК 7.06
ББК 7.79; 85.103(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-200-217

История проведения художественной выставки «Урало-Кузбасс» (1935)

Аннотация. Автор статьи впервые в отечественном и уральском искусствоведении обращается к истории организации художественной выставки 1935 года «Урало-Кузбасс». С помощью историко-генетического метода рассматриваются основные этапы и события на пути к проведению выставки. В статье обобщаются и анализируются разрозненные исторические данные о выставке, которые хранятся в Центре документации общественных организаций Свердловской области и были найдены в свердловской прессе 1930-х годов. Исследование представляет интерес для восполнения истории художественной жизни одного из крупнейших промышленных регионов СССР в 1930-е годы, вносит новые сведения о функционировании искусства и взаимоотношениях власти и интеллигенции в этот период.

Ключевые слова: художественная выставка «Урало-Кузбасс», индустриализация, московские, ленинградские, свердловские художники, власть и интеллигенция

Ainutdinov Anton S.
PhD (in Philology), Art Historian, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, 97 Kuibyshev Str., Yekaterinburg, 620026, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8616-9656
ResearcherID: AAD-6662-2022
ant-one@yandex.ru

The History of the *Ural-Kuzbass* Art Exhibition (1935)

Abstract. The author of the article for the first time in Russian and Ural art criticism refers to the history of the organization of the 1935 *Ural-Kuzbass* art exhibition. Using the historical and genetic method, the main stages and events on the way to the exhibition are considered. The article summarizes and analyses the scattered historical data about the exhibition which are stored in the Documentation Centre of Public Organizations of the Sverdlovsk region and were found in the Sverdlovsk press of the 1930s. The study is of interest for completing the history of the artistic life of one of the largest industrial regions of the USSR in the 1930s; it provides new information about the functioning of art and the relationship between the government and the intelligentsia during this period.

Keywords: Ural-Kuzbass art exhibition, industrialization, Moscow, Leningrad, Sverdlovsk artists, government and intelligentsia
Received 27.04.2024
Accepted 19.06.2024

Сальникова Екатерина Викторовна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

УДК 791.4
ББК 71; 76; 85.373(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-218-259

Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Настроения представителей киноотрасли

Аннотация. Статья основана на тексте стенограммы обсуждения работы популярного иллюстрированного журнала «Советский экран» и материалах номеров этого издания за 1957–1958 годы. Данный массив текстов и иллюстративных материалов ранее не подвергался изучению и анализу в гуманитарной науке, что обусловливает содержательную новизну исследования. Актуальность темы связана с необходимостью осмысления советского опыта существования периодических изданий, посвященных кинематографу и связанных с широким кругом авторов — журналистов, кинокритиков, историков и теоретиков киноискусства. Цель статьи — выявление настроений участников заседания по отношению к идеологическому дискурсу и собственному профессиональному кругу. Автор статьи сопоставляет данные дискуссии с конкретикой статей и фоторепортажей на страницах «Советского экрана». Прослеживает развитие поведенческих паттернов и риторических формул в ходе заседания. А также помещает проблематику обсуждения в контекст развития критики, киноведения, отношения к киноискусству в его высокой авторской ипостаси и в развлекательных «легких» форматах. Это позволяет проанализировать тенденции самопозиционирования профессионалов киноотрасли, кинокритиков и киноведов, увидеть сложность их взаимоотношений с идеологическим аппаратом. Автор отмечает сочетание оттепельных тенденций в речах ораторов, их апелляции к концепту дружбы, стремление отстаивать интересы профессионалов кино, интересы и ценности широких кругов интеллигенции. Символические смыслы связаны с отступлениями от официальной тематики собрания. В выступлениях регулярно звучат воспоминания о 1920-х годах, обращения к теме заграницы и зарубежной жизни кинематографа. Очевидна заинтересованность в превращении журнала в площадку профессионального киноведения. Делаются выводы о подспудном нежелании обсуждать кино и журнальное дело с позиций идеологии, о стремлении интеллигенции к усилению своего культурного влияния и об отрицании кинематографистами необходимости удовлетворения массовых вкусов посредством легких развлекательных журнальных материалов.

Ключевые слова: советский кинематограф, журналистика, кинокритика, идеология, рекламирование, прокат, общественность, массовая культура, интеллигенция, популярность, заграница
Автор статьи выражает признательность сотрудникам читального зала библиотеки Союза театральных деятелей РФ, способствовавшим работе с данным материалом, а также доктору филологических наук Л.И. Сараскиной, доктору философских наук И.Е. Кондакову, доктору искусствоведения В.И. Фомину, кандидату искусствоведения Н.А. Изволову за ряд полезных замечаний в процессе обсуждения текста статьи.

Salnikova Ekaterina V.
D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

The Discussion of the Work of *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) Magazine in 1958. The Sentiment of Cinema Professionals

Abstract. The article is based on the transcript of the discussion on the work of the popular illustrated magazine *Sovetsky Ekran* (*The Soviet Screen*) and the materials of the issues of 1957 and 1958. This array of texts and illustrative materials has not been previously studied and analysed in the humanities, which determines the substantial novelty of the research. The relevance of this topic is due to the

need to comprehend the Soviet experience of periodicals on cinema associated with a wide range of authors — journalists, film critics, historians, and film theorists. The purpose of the article is to identify the sentiment of the meeting participants on the ideological discourse and their professional circle. The author compares the discussions with the specifics of articles and photo reports on the pages of *Sovetsky Ekran*, traces the development of behavioural patterns and rhetorical formulas during the meeting, and puts the issues under discussion in the context of the development of criticism, film studies, attitudes to cinematography as the 'auteur' film aesthetics and the entertaining, 'light' formats. This allows us to analyse the trends of self-positioning of film industry professionals, film critics, and film historians and to see the complexity of their relationship with the ideological system. The author notes the combination of Thaw tendencies with the speakers, their appeal to the concept of friendship, the desire to defend the interests of film professionals and the interests and values of wide circles of intelligentsia. Symbolism is associated with digressions from the official agenda of the meeting. The speeches regularly feature memories of the 1920s and the references to the topic of foreign countries and foreign cinema life. There is an obvious interest in turning the magazine into a platform for professional film studies. Conclusions are drawn about the underlying reluctance to discuss cinema and magazine business from the standpoint of ideology, about the desire of the intelligentsia to strengthen their cultural influence, and about the cinematographers' rejection of the need to satisfy mass tastes through light, entertaining magazine materials.

Keywords: Soviet cinema, journalism, film criticism, ideology, advertising, film distribution, public, mass culture, intelligentsia, popularity, abroad

The author expresses gratitude to the staff of the library reading room at the Theatre Union of the Russian Federation for their assistance, to Doctor of Philology L.I. Saraskina, Doctor of Philosophy I.E. Kondakov, Doctor of Art History V.I. Fomin, and Candidate of Art History N.A. Izvolov for useful comments during the discussion of the article.

Received 24.03.2024
Accepted 21.06.2024

Изобразительное искусство и архитектура

Аронова Алла Александровна
Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-6520-9951
ResearcherID: ABG-2845-2021
alla.aronova@gmail.com

УДК 72
ББК 85.113(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-260-281

Архитектура аннинского времени: рождение образа империи

Аннотация. Статья посвящена проблемам русской архитектуры 1730-х годов, эпохи правления императрицы Анны Иоанновны. Этот период до недавнего времени не привлекал внимание исследователей. Тому причиной, с одной стороны, была плохая сохранность памятников 1730-х годов, а с другой — отсутствие заметных достижений, особенно на фоне великолепной архитектуры елизаветинского двадцатилетия. В последние годы в исследованиях историков аннинские годы правления в истории России XVIII века, как и фигура самой императрицы, подверглись заметной ревизии. Аннинское десятилетие оказалось периодом стабилизации и закрепления преобразований страны, произошедших в петровское время. Изучение архитектуры этого времени показывает, что именно при императрице Анне Иоанновне Петербург обрел признаки столичного города и стал восприниматься как императорская резиденция. В 1730-е годы были закончены самые значительные постройки, начатые Петром I: здание Двенадцати коллегий, Кунсткамера, Петропавловский собор. Новое строительство дворцов и общественных зданий, а также передача ряду институций бывших дворцовых построек, произошедшая в это время, свидетельствовали о стремлении к визуальной артикуляции правящей элиты. В статье предпринимается попытка пересмотра безразличного отношения к достижениям архитектуры этого периода и предлагается взглянуть на нее более внимательно.

Ключевые слова: Анна Иоанновна, Петербург, Москва, Альгаротти, Зимний дворец, Кремль, Б.К. фон Миних, Канцелярия от строений, Полицмейстерская канцелярия

Aronova Alla A.
PhD (in Art History), Associate Professor, Senior Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6520-9951
ResearcherID: ABG-2845-2021
alla.aronova@gmail.com

Architecture of Anna's Period: The Birth of the Image of the Empire

Abstract. The article is devoted to the problems of the Russian architecture of the 1730s, the era of Empress Anna Ioannovna's reign. That period has not attracted much attention of researchers until recently, the reasons being poor preservation of the monuments of the 1730s and the lack of notable achievements, especially compared with the magnificent architecture of the Elizabeth's 20-year-long reign. In recent historical research, both the years of Empress Anna Ioannovna's rule in the history of Russia of the 18th century and the figure of the Empress herself have undergone a noticeable revision. Anna's decade appears to have been a period of stabilization and consolidation of the country's transformations that took place during Peter the Great's time. Research into the architecture of that time show that it was under Empress Anna Ioannovna that Petersburg acquired the characteristics of a capital city and began to be considered an imperial residence. In the 1730s, the most significant buildings initiated by Peter the Great were completed: the building of the Twelve Collegia, the Kunstkamera, and the Peter and Paul Cathedral. The new construction of palaces and public buildings over that time, as well as the transfer of former palace buildings to a number of institutions, testified to the desire for a visual articulation of the ruling elite. The article attempts to re-examine the indifference towards the architectural achievements of the period under consideration and suggests taking a closer look at it.

Keywords: Anna Ioannovna, St Petersburg, Moscow, Algarotti, Winter Palace, Kremlin, B. Ch. von Münnich, Office of Buildings, Police Chief's Office
Received 26.03.2024
Accepted 18.05.2024

Морозова Софья Сергеевна
Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра кино и современного искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0009-0005-7121-9549
ResearcherID: KQU-9245-2024
morozova.ss@rggu.ru

УДК 72
ББК 85.1
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-282-295

Античные маскароны в системе смыслов русской архитектуры XIX — начала XX века

Аннотация. В статье рассматриваются основные смысловые и композиционные принципы расположения маскаронов античной тематики в пространстве русской архитектуры XIX — начала XX века на примере сооружений Москвы и Петербурга. Они оказались в фокусе поисков художественной выразительности отечественных скульпторов и архитекторов. Тем не менее маскароны еще ни разу не становились предметом специализированного научного исследования. Акценты, которые они вносят в образную концепцию сооружений, весьма показательны для понимания системы смыслов некоторых произведений русской архитектуры. Все это определяет актуальность обращения к данной проблеме. В исследовании использованы формально-стилистический и сравнительный методы анализа.

Ключевые слова: маскарон, скульптура, статуя, рельеф, архитектура, Античность, классицизм, традиция, мифология, маска, античные боги, античные герои

Morozova Sofya S.
PhD (in Art History), Associate Professor, Cinema and Contemporary Art Department, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
ORCID ID: 0009-0005-7121-9549
ResearcherID: KQU-9245-2024
morozova.ss@rggu.ru

Antique Mascarons in the System of Meanings of the Russian Architecture of the 19th — Early 20th Centuries

Abstract. The article discusses the basic semantic and compositional principles of the location of ancient-themed mascarons in the space of the Russian architecture of the 19th — early 20th centuries on the example of buildings in Moscow and St Petersburg. They have appeared in the focus of the search for artistic expression by Russian

sculptors and architects. Nevertheless, mascarons have never been the subject of specialized scientific research. The accents they bring to the figurative concept of structures are very instructive for understanding the system of meanings of some works of Russian architecture. All this determines the relevance of addressing this issue. The study uses formal stylistic and comparative methods of analysis.

Keywords: mascaron, sculpture, statue, relief, architecture, Antiquity, Classicism, tradition, mythology, mask, ancient gods, ancient heroes
Received 09.06.2024
Accepted 01.07.2024

Антипин Константин Сергеевич
Аспирант, кафедра истории отечественного искусства, исторический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 119192, Россия, Москва, Ломоносовский проспект, 27, корпус 4
ORCID ID: 0000-0002-7701-4422
ResearcherID: KFQ-5502-2024
Scopus Author ID: 57208082370
p2beep@gmail.com

УДК 72.009; 72.092
ББК 85.113(2)6
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-296-331

Конкурс форпроектов Академии наук 1934–1935 годов: обстоятельства поручения проектирования А.В. Щусеву

Аннотация. Статья посвящена анализу закрытого конкурса на эскизный проект комплекса зданий для Академии наук в Москве, который проводился с октября 1934 по январь 1935 года. Не будучи подробно исследованным ранее, этот конкурс оказал большое влияние на жизнь и карьеру А.В. Щусева. Основной задачей исследования было понимание механизма, который привел к поручению архитектору в 1935 году дальнейшего проектирования комплекса Академии наук. Исследование основано на анализе архивных документов и публикаций 1934–1935 годов в прессе. В качестве предваряющего контекста рассматриваются процессы выбора академией участка для строительства, описывается ее взаимодействие с Моссоветом и Советом народных комиссаров. Разбираются внутриакадемические дискуссии об организации проектирования и строительства, во время которых родилась идея конкурса и были определены его формат и цели. Анализируется состав участников конкурса: даются разъяснения по поводу несоответствия их числа количеству приглашенных мастерских и выполненных ими эскизных предложений. Производится анализ всех проектов, особое внимание уделяется предложениям А.В. Щусева, коллектив которого представил сразу три варианта размещения и компоновки комплекса. Рассматривается каждый из этапов подведения итогов конкурса, на одном из которых строительная комиссия Академии наук однозначно признала лучшим генеральный план, выполненный коллективом Н.А. Троцкого. В результате исследования делаются выводы о роли описанных процессов и задействованных в них акторов на принятие конечного решения.

Ключевые слова: советская архитектура, история науки, Академия наук, СССР, Москва, генеральный план, Алексей Щусев, архитектурный конкурс

Antipin Konstantin S.
PhD Student, Department of the History of Russian Art, Faculty of History, M.V. Lomonosov Moscow State University, 27, bld. 4 Lomonosovsky Av., Moscow, 119192, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7701-4422
ResearcherID: KFQ-5502-2024
Scopus Author ID: 57208082370
p2beep@gmail.com

The 1934–1935 Competition for the Preliminary Design for the Academy of Sciences: The Circumstances of Commissioning the Design to A.V. Shchusev

Abstract. The article is devoted to the analysis of the closed competition for the preliminary design of the building complex for the Academy of Sciences in Moscow, which was held from October 1934 to January 1935. Not having been thoroughly researched before, this competition had a significant impact on the life and career of A.V. Shchusev. The main task of the study was to understand the mechanism that led to the architect being tasked in 1935 with the further design of the Academy of Sciences. The research is based on the analysis of archival documents and publications of 1934–1935 in the press. As a preliminary context, the article considers the processes of the Academy selecting a site for construction and describes its interaction with the Mossoviet and the Council of People's Commissars. The author examines the internal discussions in the Academy about the organization of design and construction, during which the idea of the competition was born and its format and goals were defined; analyses the composition of the competition participants and provides explanations regarding the discrepancy between their number and the number of invited workshops and the projects they submitted; carries out an analysis of all projects, with special attention paid to the proposals of A.V. Shchusev, whose team presented three variants of the placement and layout of the complex; and considers each stage of the announcement of results, at one of which the Construction Commission of the Academy of Sciences unequivocally recognized the general plan executed by the team of N.A. Trotsky as the best. As a result of the research, conclusions are made about the role of the described processes and the actors involved in them in making the final decision.

Keywords: Soviet architecture, history of science, Academy of Sciences, USSR, Moscow, general plan, Alexey Shchusev, architectural competition
Received 22.03.2024
Accepted 07.06.2024

Вырва Арина Юрьевна
Кандидат психологических наук, старший научный сотрудник, отдел монументального искусства и художественных проблем архитектуры, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусства Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21; соискатель, кафедра отечественного искусства, отделение истории искусства, исторический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 119192, Россия, Москва, Ломоносовский пр-т, 27, корпус 4
ORCID ID: 0009-0007-7877-9682
vyrvaarina@gmail.com
УДК 72.01; 728
ББК 85.113
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-332-361

Эксперименты с формой: варианты деконструкции и неоконструктивизма в архитектуре Москвы 1990–2000-х годов

Аннотация. На рубеже XX–XXI веков московская архитектура находилась в постоянной динамике. Одновременно работали разные архитекторы, воплощая индивидуальные смыслы в разнообразной архитектурной форме и материалах. Одной из таких линий развития современной архитектуры Москвы стали эксперименты с пространством, формой и конструкцией, которые предполагали в том числе и обращение к принципам и приемам деконструктивизма, апелляции к конструктивизму, которым и посвящена данная статья. Деконструктивистские мотивы в московской архитектуре 1990–2000-х годов заметны, прежде всего, в архитектурных работах мастерской А. Асадова и единичных проектах некоторых архитекторов, например Вл. Колосницина, А. Локтева. Поиск нетривиальных пластических решений интересовал архитекторов М. Хазанова, А. Бокова, С. Скуратова, С. Киселева, Г. Надточего, К. Коновальцева, Б. Шабунина и др. А часть архитектурных объектов оказалась полноправным приемником конструктивистских традиций (работы архитектурной мастерской Н. Лызлова, некоторые проекты А. Скокана и архитектурного бюро «Остоженка», городские объекты Ю. Виссарионова, А. Воронцова, Ю. Ильин-Адаева и др.). Статья раскрывает один из векторов развития архитектуры Москвы, который наряду с неомодернизмом, неоклассикой, капиталистическим романтизмом (или капромом), обращением к ар-деко, апелляцией к приемам и принципам постмодернизма навсегда изменил облик столицы.

Ключевые слова: современная московская архитектура, деконструкция, архитектура Москвы, неоконструктивизм, московская архитектура начала 2000-х годов, А. Асадов, Н. Лызлов, С. Скуратов, М. Хазанов, А. Частнов, А. Боков

Vyrva Arina Yu.
PhD (in Psychology), Senior Researcher, Department of Monumental Art and Artistic Problems of Architecture, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia; PhD Student, Department of Russian Art, Department of the History of Art, Faculty of History, M.V. Lomonosov Moscow State University, 27 bld. 4, Lomonosovsky Av., Moscow, 119192, Russia
ORCID ID: 0009-0007-7877-9682
vyrvaarina@gmail.com

Experiments with Form: Deconstruction and Neoconstructivism in the Moscow Architecture of the 1990s-2000s

Abstract. At the turn of the 20th – 21st centuries, Moscow architecture was dynamic, with different architects working simultaneously, embodying individual meanings in a variety of architectural form and materials. One of the lines of the modern Moscow architecture development

was experimentation with space, form and construction, which, among other things, involved references to the principles and techniques of deconstructivism and appeals to constructivism, which make the subject of this article. Deconstructivist motifs in the Moscow architecture of the 1990s — 2000s are primarily visible in the architectural works of A. Asadov's studio and individual projects of V. Kolosnitsyn and A. Loktev. The search for non-trivial plastic solutions interested such architects as M. Khazanov, A. Bokov, S. Skuratov, S. Kiselev, G. Nadtochiy, K. Konovaltsev, B. Shabunin and others. Some of the architectural objects appeared to be full-fledged followers of constructivist traditions (e.g. the works of the architectural workshop of N. Lyzlov, some projects of A. Skokan and the Ostozhenka architectural bureau, urban objects of A. Vissarionov, A. Vorontsov, Y. Ilyin-Adaev, etc.). This article reveals one of the trends in the development of Moscow architecture which along with neomodernism, neoclassicism, capitalist romanticism (or 'caprom'), an appeal to Art Deco, to the techniques and principles of postmodernism has permanently changed the appearance of the capital.

Keywords: modern Moscow architecture, deconstruction, Moscow architecture, neoconstructivism, Moscow architecture of the early 2000s, A. Asadov, N. Lyzlov, S. Skuratov, M. Khazanov, A. Chastnov, A. Bokov
Received 18.09.2023
Accepted 19.03.2024

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

Штайн Оксана Александровна
Кандидат философских наук, доцент, кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, кафедра социальной философии, департамент философии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19
ORCID ID: 0009–0004–1701–3147
ResearcherID: KQV-1280–2024
shtaynshtayn@gmail.com

УДК 655.533; 7.01; 75.05
ББК 84(2)6; 85.103(2)6
DOI: 10.51678/2226–0072–2024–3-362-381

Образность иллюстраций М.В. Добужинского к сказке Ю.К. Олеши «Три толстяка»

Аннотация. Иллюстрации М.В. Добужинского к литературной сказке Ю.К. Олеши «Три толстяка» не получили убедительного истолкования. Предлагается прочесть эти иллюстрации как особую работу с социальным воображаемым, которая расширяет участие героев сказки в революционных событиях благодаря особой технике взгляда. Различается повествовательное воображение, имеющее в виду принятие структуры события, и эксцентрическое воображение, в котором событие требует немедленного действия. Такое различение укоренено в практиках политической риторики и было усвоено самим Олешей из его опыта знакомства с европейской гравюрой и переводными картинками. Волшебство переводных картинок существенно и для сюжета его сказки, но еще больше — для изобразительной программы Добужинского. Добужинский использует необычные авангардные ракурсы, кадрирование, взгляд с позиций героя и встречу взглядов, опираясь в том числе на образы знания в европейских утопиях. Ссылаясь на философские концепции взгляда, можно реконструировать ту систему эмпатии, сочувствия героям и их эксцентричным поступкам, которую и должны вызвать иллюстрации Добужинского. Если при чтении сказки Олеши мы следим за поворотами повествования, то при рассмотрении иллюстраций понимаем, какой вклад каждый герой вносит в необычное развитие событий и как встреча взглядов может установить новый социальный порядок. Добужинский не просто интерпретирует сказку Олеши, но разыгрывает ее, вовлекая читателей в интерактивную игру.

Ключевые слова: М.В. Добужинский, Ю.К. Олеша, детская книга, книжная иллюстрация, антропоморфность, изобилие, цирк, эксцентрика, графика, социальное воображаемое

Markov Alexander V.
D.Sc. (in Philology), Professor, Cinema and Contemporary Art Department, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
ORCID ID: 0000–0001–6874–1073
ResearcherID: Q-7934–2016
markovius@gmail.com

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

The Imagery of M.V. Dobuzhinsky's Illustrations to Yu.K. Olesha's *The Three Fat Men*

Abstract. Mstislav Dobuzhinsky's illustrations to the tale by Yury Olesha *The Three Fat Men* have not received a convincing interpretation. It is suggested to read these illustrations as a special work with the social imaginary that expands the participation of the fairy tale's characters in revolutionary events through a special gaze technique. Two types of imagination are distinguished: the narrative imagination, implying the acceptance of the structure of an event, and the eccentric imagination, in which the event requires immediate action. This distinction is rooted in the practices of political rhetoric and was internalized by Olesha himself from his experience with European prints and decals. The magic of decals is essential to the plot of his fairy tale, but even more so to Dobuzhinsky's pictorial program. Dobuzhinsky uses unusual avant-garde angles, framing, the view from the protagonist's perspective and the meeting of views, drawing, among other things, on images of knowledge in European utopias. Referring to the philosophical concepts of the gaze, it is possible to reconstruct the system of empathy, sympathy for the characters and their eccentric actions, which Dobuzhinsky's illustrations are meant to evoke. When reading Olesha's tale, we follow the twists and turns of the narrative; when looking at the illustrations, we realize how each character contributes to the unusual development of events and how the meeting of gazes can establish a new social order. Dobuzhinsky does not simply interpret Olesha's tale, but plays it out, engaging readers in an interactive game.

Keywords: M.V. Dobuzhinsky, Yu.K. Olesha, children's book, book illustration, anthropomorphism, abundance, circus, eccentricity, graphics, social imaginary
Received 13.04.2024
Accepted 11.06.2024

Самохин Александр Вячеславович
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, отдел русского искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000–0002–1475–6867
ResearcherID: KIK-2038–2024
alsamokhin@mail.ru

УДК 75.041
ББК 85.147
DOI: 10.51678/2226–0072–2024–3-382-411

Бытовая живопись и портрет: на границе жанров

Аннотация. В статье рассматриваются произведения русской и западноевропейской живописи, сочетающие в себе элементы бытового жанра и портрета. На протяжении текста эти картины условно именуются «портретно-жанровыми», но учитываются и другие варианты их названия. Кратко прослеживается исторический путь портретно-жанровой живописи от Позднего Средневековья до XIX века. В центре внимания автора — реализм XIX века как сумма всех художественных находок более ранних мастеров, творчество которых можно отнести к протореалистическим тенденциям. Отдельно обсуждается проблема психологии и социального статуса персонажей портретно-жанровой картины. Затрагивается вопрос о существовании портретно-жанровой живописи накануне разрушения традиционной академической системы жанров и в условиях все усложняющегося стилистического многообразия в искусстве XIX века.

Ключевые слова: бытовой жанр, портретная живопись, искусство Нового времени, реализм, социология искусства, психология искусства

Samokhin Aleksandr V.
PhD (in Art History), Senior Researcher, Department of Russian Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000–0002–1475–6867
ResearcherID: KIK-2038–2024
alsamokhin@mail.ru

Genre Painting and Portraiture: On the Boundary Between Genres

Abstract. The article highlights a trend in Russian and Western painting concerning the boundaries between

genre and portraiture. In the article the author refers to such pieces of art as a mixed ‘everyday genre with portraiture’, though some other definitions are also taken into account. The article contains a historical survey of this mixed genre encompassing times from the Late Middle Ages to the 19th century. The author focuses on the 19th century realism as a sum of the earlier European pictorial art manifesting to be the Protorealistic tendency. A special subject matter of the article is the psychological and social identity of the depicted characters. Another issue discussed is a fate of the ‘everyday genre with portraiture’ mix in the context of the terminal stage of the academic genre system and the widening stylistic range in the 19th-century fine art.

Keywords: genre painting, portrait painting, Modern art, realism, sociology of art, psychology of art
Received 19.01.2024
Accepted 18.03.2024

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

Пелевина Наталия Евгеньевна
Аспирант, Тувинский государственный университет, 667000, Россия, Кызыл, ул. Ленина, 36
ORCID ID: 0009-0008-2966-5715
natalie.pelevina@yandex.ru

УДК 7.046
ББК 85.124; 86.3
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-412-427

Метафора света в сакральных образах орнаментов Востока и древнерусского искусства

Аннотация. В статье представлен сравнительный анализ эмпирически различных по технологиям исполнения, материалам, стилю, языку двух феноменов сакрально-культового искусства: орнаментов арабского Востока и древнерусской фрески. Несмотря на различия внешних свойств этих объектов культуры, они выражают на своем языке единый сакральный образ, заключенный в композициях сводов куполов их храмов, что позволяет завершить сравнительный анализ «различного» синтезом «единого», сокрытого в символах этих культур. Дополняет методы исследования визуальная семиотика, раскрывающая уровни прочтения (интерпретации) визуальных текстов.

Ключевые слова: сравнительный анализ, семиотика, каллиграфический орнамент, древнерусское искусство, симметрия, ритм, Фаворский свет

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

Pelevina Natalia E.
PhD Student, Tuva State University, 36 Lenina Str., Kyzyl, 667000, Russia
ORCID ID: 0009-0008-2966-5715
natalie.pelevina@yandex.ru

Metaphor of Light in the Sacred Images in the Ornaments of the East and the Ancient Russian Art

Abstract. The article presents a comparative analysis of the two phenomena of sacred and cult art that are empirically different in the method of execution, materials, style, and language: the ornaments of the Arab East and ancient Russian frescoes. Despite the differences in the external properties of these cultural objects, they express in their own language a single sacred image contained in the compositions in the domes of their temples, which allows us to complete the comparative analysis of the ‘different’ with the synthesis of the ‘similar’ hidden in the symbols of these cultures. The visual semiotics complements the research methods, revealing the levels of reading (interpretation) of the visual texts.

Keywords: comparative analysis, semiotics, calligraphic ornament, ancient Russian art, symmetry, rhythm, Tabor Light
Received 17.04.2024
Accepted 23.06.2024

Музыкальная культура

Князева Жанна Викторовна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств, 190000, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
ORCID ID: 0000-0002-2192-8815
ResearcherID: KOC-7300-2024
jeanna.kniazeva@mail.ru

УДК 78
ББК 85.31
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-428-451

Жак Гандшин о музыковедении. Наука и образование

Аннотация. Статья предлагает материалы, связанные с педагогической деятельностью выдающегося российско-швейцарского музыковеда и органиста Жака (Якова Яковлевича) Гандшина (Handschin; 1886, Москва — 1955, Базель). На примере двух публикаций, относящихся к принципиально разным периодам творчества ученого, а также ряда дополнительных материалов (среди которых корреспонденция) рассмотрены особенности его работы с учениками, а также взгляды на музыкознание как чистую (фундаментальную) науку — и как учебную дисциплину в системах высшего образования Швейцарии и России. В контексте современного гандшиноведения данное исследование — первое, обращенное к педагогическим взглядам и убеждениям ученого. Помимо материалов двух анализируемых статей (фрагменты которых впервые представлены в переводе на русский язык), в научный оборот вводится ряд эпистолярных источников по истории академического музыкознания XX века.

Ключевые слова: Гандшин, музыковедение, музыковедческое образование, «Музыкальный университет», базельский музыковедческий семинар

Kniazeva Jeanna V.
D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Russian Institute of Art History, 5 Isaakievskaya Sq., St. Petersburg, 190000, Russia
ORCID ID: 0000-0002-2192-8815
ResearcherID: KOC-7300-2024
jeanna.kniazeva@mail.ru

Jacques Handschin on Musicology. Science and Education

Abstract. The article presents materials related to the pedagogical activities of the prominent Russian-Swiss musicologist and organist Jacques (Yakov Yakovlevich) Handschin (1886, Moscow — 1955, Basel). Based on the example of two articles related to different periods of the scholar’s work and a number of additional materials (including epistolary sources), the author of the article examines the specifics of his work with his students, as well as his views on musicology as a pure (fundamental) science and as an academic discipline in the systems of higher education in Switzerland and Russia. In the context of modern Handschin-research, this study is the first to address the scholar’s pedagogical views and beliefs. In addition to the materials of the two analysed articles (the fragments of which are presented in Russian translation for the first time), it introduces a range of epistolary sources on the history of academic musicology of the 20th century.

Keywords: Handschin, musicology, musicology education, ‘University of Music’, Basel Musicology Seminar
Received 11.03.2023
Accepted 10.06.2024

Вершинина Анастасия Владимировна
Аспирант, кафедра современной музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 125009, Россия, Москва, ул. Большая Никитская, 13
ORCID ID: 0009-0006-1494-0994
ResearcherID: JTV-2205-2023
korotina_93@mail.ru

УДК 78.08
ББК 85.95
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-452-475

К вопросу о систематизации инструментального наследия Н.Н. Сидельникова

Аннотация. Творческое наследие композитора Н.Н. Сидельникова (1930–1992) охватывает множество музыкальных жанров — от фортепианных миниатюр и киномузыки до масштабных ораториальных и симфонических концепций. Будучи профессором Московской консерватории, Сидельников всегда оставался в русле актуальных художественных тенденций, мастерски переосмысливая и переплавляя их в своем творчестве.

Инструментальная музыка Сидельникова представляет одну из наиболее важных и в то же время неисследованных областей его деятельности. Тем не менее семнадцать сочинений для инструмента соло, ансамблей и оркестра образуют большой пласт в его наследии и ярко характеризуют творческую индивидуальность композитора. Исполнительские составы в сочинениях Сидельникова не регламентируются традициями музыкальных жанров — например, в его наследии есть симфонии как для инструмента соло, так и для ансамбля инструментов и оркестра. А сами жанры чаще всего смешанные, причем набор тех или иных жанровых признаков, как правило, обуслов-

лен конкретной авторской идеей; между тем двойные жанровые определения (симфония-соната, концертная симфония, симфония-дивертисмент и др.) вызывают вопросы о соотношении нескольких жанровых дефиниций в рамках одного сочинения. В многообразном и неоднородном по ряду признаков инструментальном наследии композитора прослеживается явная тенденция его обращения к нескольким излюбленным топосам — неким «общим местам», которые характеризуются определенной тематикой и характерными для ее воплощения средствами музыкального языка. Из вышесказанного следует, что вопрос о систематизации инструментального творчества Сидельникова неоднозначен и может предполагать разные подходы — как в соответствии с исполнительским составом сочинения, так и по принципу принадлежности группы сочинений к разным топосам. В данной статье мы рассматриваем оба подхода и их релевантность по отношению к наследию композитора.

Ключевые слова: Н.Н. Сидельников, музыкальный жанр, исполнительский состав, жанровый микст, топос, инструментальная музыка, симфония, неофольклоризм

Vershinina Anastasia V.
PhD Student, Contemporary Music Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0009–0006–1494–0994
ResearcherID: JTV-2205–2023
korotina_93@mail.ru

To the Issue of N.N. Sidelnikov's Instrumental Heritage Systematization

Abstract. The creative heritage of composer N.N. Sidelnikov (1930–1992) covers many musical genres — from piano miniatures and film music to large-scale oratorio and symphonic concepts. As a professor at the Moscow Conservatory, Sidelnikov always followed current artistic trends, masterfully rethinking and refining them in his creative work.

Sidelnikov's instrumental music represents one of the most important and at the same time unexplored areas of his activity. Nevertheless, seventeen works for solo instrument, ensembles and orchestra form a large layer in his legacy and clearly characterize the composer's creative individuality. Performing instrumentalists in Sidelnikov's works are not regulated by the traditions of musical genres — for example, his heritage includes symphonies for a solo instrument, an ensemble and an orchestra. The genres are most often mixed, and a set of certain genre features, as a rule, is determined by a specific author's idea; meanwhile, double genre definitions (symphony-sonata, concert symphony, symphony-divertimento, etc.) raise questions of the relationship between several genre definitions within one composition. In the composer's diverse and heterogeneous instrumental heritage, there is a clear tendency for him to turn to several favourite topoi — certain 'common places' that are characterized by a certain theme and means of musical language characteristic of its expression. From the above it follows that the question of systematizing Sidelnikov's instrumental works is ambiguous and may involve different approaches — depending on performing instrumentalists in a musical work or a group of compositions belonging to different toposes. In this article we consider both approaches and their relevance in relation to the composer's legacy.

Keywords: N.N. Sidelnikov, musical genre, performing instrumentalists, genre mix, topos, instrumental music, symphony, neo-folklorism
Received 25.12.2023
Accepted 18.03.2024

Космовская Марина Львовна
Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории музыкально-компьютерных технологий, Курский государственный университет, 305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
ORCID ID: 0000–0001–9533–2806
ResearcherID: D-4047–2017
svirel11@yandex.ru

Чупина Екатерина Александровна
Аспирант, кафедра музыкального образования и исполнительства, Курский государственный университет, 305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33; заместитель директора по учебно-воспитательной работе, ОБОУ ДО «Обоянская ДШИ», 306230, Россия, Курская область, Обоянь, ул. Ленина, 27
ORCID ID: 0009–0008–2067–6389
ResearcherID: HPC-5088–2023
E.A.Tchupina@yandex.ru

УДК 37; 78.072; 93/94; 908
ББК 26.89 (2Рос); 63.3(2); 85.313(2)
DOI: 10.51678/2226–0072–2024–3-476-505

Основные этапы и некоторые тенденции становления музыкального образования в Курской Мариинской женской гимназии

Аннотация. В статье анализируется история и практика музыкального образования в Курской Мариинской женской гимназии, которая в начале XX века стала одним из центров художественной жизни губернской столицы. Три основных этапа становления системы гимназического женского образования в Курске исследуются как в ракурсе приобщения гимназисток к музыкальной культуре, так и в аспекте выявления основ и процесса формирования музыкальных традиций учебного заведения — предшественника современного Курского государственного университета. Анализ историографии приводит к выводу о незначительности информации о музыкальном воспитании и образовании воспитанниц Мариинской гимназии в Курске. Отсюда — цель исследования: собрать, систематизировать и проанализировать основные аспекты музыкальной подготовки воспитанниц курской Мариинской женской гимназии.

В результате изысканий выявлены три исторических этапа музыкальной подготовки в гимназии. Первый этап — становление духовно-религиозных традиций женского перворазрядного педагогического училища (с 1861 года), Курской женской гимназии (с 1870) и Мариинской гимназии (с включения в Ведомство учреждений императрицы Марии, с 1871 года). Второй — создание системы дополнительного музыкального образования гимназисток, которое стало следствием приезда в Курск А.М. Абазы и открытием им Курских музыкальных классов (с 1882 года). Деятельность незаурядного музыканта обусловила не только активную профессиональную подготовку исполнителей на академических инструментах и гитаре, но и рост в городе вокально-хорового мастерства. Существенно и то, что руководство хорами осуществлялось им на безвозмездной основе. Третий период — результирующий традиции предшествующих этапов и выводящий музыкальное образование и просвещение на новый уровень с обретения нового помещения Мариинской гимназии с актовым залом, который и сегодня, уже как зал Курского государственного университета, признан лучшим в регионе по акустике для вокалистов академического направления, что способствует сохранению и укреплению традиций прошлого в наши дни.

Ключевые слова: Курская Мариинская женская гимназия, музыкальное воспитание и образование, региональная музыкальная культура, Курский государственный университет

Kosmovskaya Marina L.
D.Sc. (in Art History), Professor, Chief Researcher at the Research Laboratory of Music and Computer Technologies, Kursk State University, 33 Radishcheva Str., Kursk, 305000, Russia
ORCID ID: 0000–0001–9533–2806
ResearcherID: D-4047–2017
svirel11@yandex.ru

Chupina Ekaterina A.
PhD Student, Department of Music Education and Performance, Kursk State University, 33 Radishcheva Str., Kursk, 305000, Russia; Deputy Director for Educational Work, Oboyan Children's Art School, 27 Lenina Str., Oboyan, Kursk Region, 306230, Russia
ORCID ID: 0009–0008–2067–6389
ResearcherID: HPC-5088–2023
E.A.Tchupina@yandex.ru

The Main Stages and Some Trends in the Formation of Musical Education in the Kursk Mariinsky Women's Gymnasium

Abstract. The article analyses the history and practice of music education in the Kursk Mariinsky women's gymnasium, which at the beginning of the 20th century became one of the centres of the artistic life of the provincial centre. The three main stages in the formation of the system of female gymnasium education in Kursk are studied both from the perspective of introducing gymnasium girls to musical culture, and in the aspect of identifying the foundations and the process of forming the musical traditions of the educational institution — the predecessor of the modern Kursk State University. A historiographic analysis leads to the conclusion that the information about the musical upbringing and education of pupils of the Mariinsky gymnasium in Kursk is insignificant. Hence, the purpose of the study is to collect, systematize and analyse the main aspects of the musical training of the pupils of the Kursk Mariinsky women's gymnasium.

As a result of the research, three historical stages of musical training in the gymnasium were identified. The first stage is the formation of the spiritual and religious traditions of the women's first-class pedagogical school (since 1861), the Kursk women's gymnasium (since 1870), and the Mariinsky gymnasium (since its inclusion in the Department of Institutions of Empress Maria, since 1871). The second is the creation of a system of additional musical education for schoolgirls, which was the result

of the arrival of A.M. Abaza in Kursk and the opening of Kursk music classes by him (since 1882). The activity of the outstanding musician led not only to the active professional training of performers on academic instruments and guitar, but also to the growth of vocal and choral skills in the city. It is also significant that the direction of the choirs was carried out by him on a gratuitous basis. The third period is the result of the traditions of the previous stages; it brought musical education and enlightenment to a new level with the acquisition of a new Mariinsky gymnasium building with an assembly hall, which today, already as the hall of the Kursk State University, is recognized as the best in the region in terms of acoustics for academic vocalists, which contributes to the preservation and strengthening of the traditions of the past in our day.

Keywords: Kursk Mariinsky women's gymnasium, musical upbringing and education, regional musical culture, Kursk State University
Received 16.12.2023
Accepted 06.03.2024

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

УДК 78
ББК 85.31
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-506-533

Роль виолончели в рок-музыке XX века

Аннотация. В центре данной статьи — актуализация роли виолончели в рок-музыке XX века и дальнейшие модификации исполнительских практик, связанные с этим инструментом в XXI веке. Рассматриваются изменения конструктивных особенностей самого инструмента (электровиолончель), рождение «виолончельного рока» (Electric Light Orchestra) и виолончельный бум в рок-музыке в 1990–2000-е годы (Apocalyptica и др.); в этом ракурсе затрагиваются некоторые аспекты творчества и особенности исполнительской манеры музыкантов ряда рок-групп. Особое внимание уделяется деятельности балканского дуэта 2CELLOS. В результате расширенного историко-культурного обзора этого музыкального феномена делается вывод об органичном включении виолончельного рока в музыкальную культуру XX–XXI веков.

Ключевые слова: виолончель, электровиолончель, рок-музыка, исполнительство, XX век, XXI век

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

The Role of the Cello in the 20th-Century Rock Music

Abstract. The focus of this article is the actualization of the cello in the rock music of the 20th century and further performance modifications associated with this instrument in the 21st century. The article examines changes in the design features of the instrument itself (electric cello), the birth of cello rock (Electric Light Orchestra) and the cello boom in rock music in the 1990s — 2000s (Apocalyptica and other bands), and from this perspective, it touches upon some aspects of creative work and features of the performing manner of some rock group musicians. Particular attention is paid to the creative activity of the Balkan duo 2CELLOS. Having done a detailed historical and cultural review of this musical phenomenon, the author draws a conclusion about the organic inclusion of cello rock in the musical culture of the 20th — 21st centuries.

Keywords: cello, electric cello, rock music, performance, 20th century, 21st century
Received 17.02.2024
Accepted 23.05.2024

Кино и массмедиа

Малолеткин Максим Федорович
Аспирант, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0003-3724-5346
ResearcherID: JRY-9737-2023
mail@ffbsoffa.org

УДК 007; 316.776.22; 791.43
ББК 60.524; 71.07; 85.37
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-534-567

Проблематика информационного шума в контексте современного кинематографа

Аннотация. Статья посвящена исследованию феномена информационного шума в контексте современного кинематографа. Будучи целостным видом искусства, кинематограф в нынешнее время сталкивается с этой многогранной проблемой. Рассматривается концепция феномена, анализируются его проявления в различных аспектах культурного и социального контекста. Освещается несколько граней информационного шума и его влияние на восприятие и интерпретацию кинопроизведений (историческая достоверность, стереотипизация ценностей, сохранение/замещение основного замысла, влияние цензуры, вербальные несовершенства, перегруженность сюжета). Представлено состояние общей научной разработанности исследуемой темы. Человек ограничен в способности обработки информации, и ее восприятие зависит от его социокультурного начала. Имеется необходимость в стандартизации признаков информационного шума в кинопроизводстве.

Ключевые слова: информационный шум, информационная перегрузка, кинематограф, социальная коммуникация, ценность, историческая достоверность, восприятие и интерпретация информации, цензура, экранизация, замысел, авторское кино, массовое кино

Maloletkin Maksim F.
PhD Student, S.A. Gerasimov All-Russian University of Cinematography, 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3724-5346
ResearcherID: JRY-9737-2023
mail@ffbsoffa.org

Problems of Information Noise in the Context of Modern Cinema

Abstract. The article is devoted to the study of the 'information noise' phenomenon in the context of modern cinema. As a comprehensive art form, cinema in the current era confronts this multifaceted issue. This study critically analyses the concept of information noise scrutinizing its manifestations across diverse cultural and social contexts. The author highlights various dimensions of information noise and assesses its impact on the perception and interpretation of cinematic productions, encompassing aspects like historical authenticity, value stereotyping, the preservation or substitution of core ideas, censorship influence, narrative complexity, and verbal imperfections. The article also addresses the current state of scientific development of the topic under study. It underscores people's limitations in processing information and how perception is influenced by their socio-cultural origins. The necessity for a standardized approach to identify characteristics of information noise in film production is also emphasized.

Keywords: information noise, information overload, cinematography, social communication, value, historical accuracy, perception and interpretation of information, censorship, film adaptation, concept, auteur cinema, mainstream cinema
Received 10.12.2023
Accepted 22.05.2024

Рецензии

Левитан Ольга
Доктор философии в области театроведения, академический консультант, кафедра театральных наук, Еврейский университет, Израиль, Иерусалим, Гора Скопус; приглашенный научный куратор, Израильский центр документации сценических искусств, кафедра театральных искусств, факультет искусств, Тель-Авивский университет, Израиль, Тель-Авив, ул. Леванон, 63
ORCID ID: 0000-0003-2266-6252
Levitanolga6@gmail.com

УДК 012; 792
ББК 85.333(2)
DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-568-581

Время, откомментированное театром

Аннотация. Критическая рецензия на антологию архивных материалов «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века», выпуски 8, 9 (Москва, 2023, 2024) рассматривает тематические, структурные и концептуальные характеристики изданий. Предлагаемый анализ отдельных публикаций и общих концепций, значимых для вышеуказанных выпусков, опирается на широкий контекст историографических идей, включая роль субъективного в историографии. Отдельное внимание уделяется соединению принципов эмпирического и структурного мышления в создании картины прошлого.

Ключевые слова: «Мнемозина», русский театральный модернизм, архив, историография, переписка, субъективность, структура

Levitan Olga
PhD (in Theatre Studies), Academic Adviser, Department of Theatre Studies, The Hebrew University, Mount Scopus, Jerusalem, Israel; Research Guest Curator, Israeli Center for the Documentation of the Performing Arts, Theatre Arts Department, Faculty of Arts, Tel-Aviv University, 63 Levanon Str., Tel-Aviv, Israel
ORCID ID: 0000–0003–2266–6252
Levitanolga6@gmail.com

Time Commented by the Theater

Abstract. This article presents a critical review of the archive anthology Mnemosyne. Documents and Facts from the History of Russian Theatre of the 20th Century, issues 8 and 9 (Moscow, 2023, 2024) and considers thematic, structural, and conceptual features of the two volumes. The analysis of individual articles and general concepts of the anthology issues under consideration is based on the broad context of historiographical ideas, including the role of the subjective in historiography. Special attention is paid to the effect of combining the principles of empirical and structural thinking in creating a picture of the past.

Keywords: Mnemosyne, Russian theatre modernism, archive, historiography, correspondence, subjectiveness, structure
Received 02.06.2024
Accepted 01.07.2024

Кононенко 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 012; 7.032(315)
ББК 85.103(3)
DOI: 10.51678/2226–0072–2024–3-582-599

Минимум по корейскому. О книге Елены Хохловой «Главное в истории искусства Кореи»

Аннотация. Первая за сорок лет отечественная книга, обобщающая информацию по истории корейского искусства, выпущена издательством «МИФ» в рамках серии «Главное в истории». Но известно ли у нас искусство Кореи настолько, чтобы выделять в нем «главное»? Издательство отчетливо представляет себе ту аудиторию читателей, на которую рассчитан продукт, и в серийных изданиях предлагает навигацию, рассчитанную на привычный быстрый поиск ознакомительной информации; правда, требования лаконичности и удобства изложения превалируют над научной фундаментальностью. Компетентность автора, кореeведа Елены Хохловой, ее увлеченность материалом и смелость в отборе «ключевых памятников» позволили и в рамках ограничений создать серьезную работу, пробуждающую интерес к культуре Востока и к истории искусства в целом.

Ключевые слова: искусство Кореи, Елена Хохлова, кореeведение, Главное в истории, читательская аудитория, стимулирование интереса

Kononenko Evgenii I.
D.Sc. (in Art History), Head of the Department of Art in 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

Korean Minimum. On Elena Khokhlova's Book *The Main Things in the History of Korean Art*

Abstract. The first Russian book in forty years summarizing the information on the history of Korean art was published by the MIF publishing house as part of the book series *The Main Things in History*. But is the art of Korea known to us enough to highlight the "main things" in it? The publisher clearly understands the audience of readers the product is intended for, and in serial publications it offers navigation designed for the usual quick search for introductory information; however, the requirements of brevity and ease of presentation prevail over scientific fundamentality. The competence of the author, Korean Art historian Elena Khokhlova, her passion for the material, and courage in the selection of 'key monuments' made it possible, even within constraints, to create a serious work that awakens interest in the Oriental culture and in the history of art in general.

Keywords: Korean art, Elena Khokhlova, Korean studies, The Main Things in History, readership, stimulation of interest
Received 28.03.2024
Accepted 17.05.2024