Вопросы теории искусства

Маньковская Надежда Борисовна
У истоков французского романтизма. Эстетические взгляды Рене де Шатобриана

Ступин Сергей Сергеевич
Антропологические аспекты языка искусства

Музыкальная ку

Шамилли Гюльтекин Бай
Введение в проблему изуче
дия евреев Персии и Кавка
Памяти Бруно Нетла (1930–

Вопросы соврем культуры

Крылова Александр Влад
Перформативные инсталля
альном

Пригарина Ирина Алексе
Глобализация в современн
тематические аспекты

Мостицкая Наталья Дмит
Праздничное и повседневн
ляции (на материале групп
ция»)

История отечест ства

Сариева Елена Анатолье
Генерал Дитятин. Эстрадна
персонаж — литературная

Иньшаков Александр Ни
Михаил Ларионов, Пабло П
искусство авангарда в восп
и позднем творчестве С.М.

Изобразительно

Золотова Екатерина Юры
Иллюминированные докум
блики XV–XVII веков из кол
Золотова Екатерина Юры

Итальянские университетские дипломы XV–XVII веков из коллекции Института истории РАН в Санкт-Петербурге

Ляхович Екатерина Викторовна
Восприятие китайского фарфора в Европе

Мартынова Дарья Олеговна
Образ «истерического и патологического тела» в ис-

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2020

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

3

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2020

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

«Художественная культура» — электронное периодическое рецензируемое научное издание, входит в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук (номер позиции 2216, на основании решения Президиума ВАК от 07.05.2019) по следующим научным специальностям:
09.00.04 — Эстетика (философские науки);
17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение);
17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение);
17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение);
24.00.01 — Теория и история культуры (культурология).

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ) и на американской платформе EBSCO Publishing Inc. (https://ebsco.com).
Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-46477
ISSN: 2226-0072
Периодичность — 4 номера в год

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

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

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

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

Редакционный совет журнала

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

Editorial Council

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

Editorial Board

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

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

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

Victoria Vladimirovna Voskresenskaya
Candidate of Arts, Senior Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies

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

Содержание

Вопросы теории искусства

Маньковская Надежда Борисовна 8
У истоков французского романтизма. Эстетические взгляды Рене де Шатобриана

Ступин Сергей Сергеевич 44
Антропологические аспекты языка искусства

Музыкальная культура

Шамилли Гюльтекин Байджановна 60
Введение в проблему изучения музыкального наследия евреев Персии и Кавказа. Памяти Бруно Нетла (1930–2020)

Вопросы современной культуры

Крылова Александра Владимировна 90
Перформативные инсталляции: виртуальное в реальном

Пригарина Ирина Алексеевна 106
Глобализация в современном искусстве: тематические аспекты

Мостицкая Наталья Дмитриевна 128
Праздничное и повседневное в условиях самоизоляции (на материале группы в «Изоизоляция» в Facebook)

История отечественного искусства

Сариева Елена Анатольевна 144
Генерал Дитятин. Эстрадная маска — литературный персонаж — литературная маска

Иньшаков Александр Николаевич 162
Михаил Ларионов, Пабло Пикассо и другие: искусство авангарда в воспоминаниях и позднем творчестве С.М. Романовича

Изобразительное искусство

Золотова Екатерина Юрьевна 194
Иллюминированные документы Венецианской республики XV–XVII веков из коллекции Н.П. Лихачева

Золотова Екатерина Юрьевна 214
Итальянские университетские дипломы XV–XVII веков из коллекции Института истории РАН в Санкт-Петербурге

Ляхович Екатерина Викторовна 234
Восприятие китайского фарфора в Европе

Мартынова Дарья Олеговна 252
Образ «истерического и патологического тела» в искусстве Поля Рише

Романова Елена Олеговна 272
Тема христианства в монументальной пластике Зураба Церетели

Популярное искусство

Савицкая Елена Александровна 288
Творчество рок-группы «Автограф»: музыкальный язык, саунд, стилевая эволюция

Дежурко Артем Константинович 320
Атрибуция отечественной мебели массового производства (1960-е годы)

Кино и массмедиа

Сараскина Людмила Ивановна 342
Писатель и его город. Взгляд из Европы

Заславский Олег Борисович 376
Вертикально вверх. О некоторых устойчивых мотивах в творчестве Антониони

Казючиц Максим Федорович 400
Художественные стратегии критики общества, политики и культуры в документальном кино США 2000-х годов

Луговцев Анатолий Юрьевичм 418
Диегетические дизайн-решения в современном кинопространстве на примере фильма «Бегущий по лезвию 2049»

Патраков Альберт Павлович 448
Память в творчестве Питера Гэбриэла: значение звукозрительной синхронности в видеоклипе к песне «Biko»

Книги

Соколов Константин Борисович 466
Современная культура в ракурсе и социологии и социологии

Данные авторов. Аннотации 478

Contents

Issues of Art Theory

Mankovskaya Nadezhda B. 8
At the Origins of French Romanticism. Rene de Chateaubriand's Aesthetic Views

Stupin Sergei S. 44
Anthropological Aspects of the Language of Art

Musical Culture

Giula Shamilli B. 60
Introduction to Studying the Jewish Musical Heritage of Persia and Caucasus. In Memory of Bruno Nettle (1930–2020)

Issues of Modern Culture

Krylova Alexandra V. 90
Performative Installations: Virtuality in Reality

Prigarina Irina A. 106
Globalization in Contemporary Art: Thematic Aspects

Mostitskaya Natalya D. 128
Festival and Routine in Conditions of Isolation. (Based on the Facebook Group "Isoisolation")

Russian Art

Sarieva Elena A. 144
General Dityatin. Pop Mask — Literary Character — Literary Mask

Inshakov Aleksandr N. 162
Mikhail Larionov, Pablo Picasso and Others: Avant-Garde Art in Memoirs and the Late Work of Sergei Romanovich

Fine Arts

Zolotova Ekaterina Yu. 194
Illuminated Documents of the Venetian Republic of the 15th–17th Centuries from the Collection of N.P. Likhachev

Zolotova Ekaterina Yu. 214
The Italian Doctoral Diplomata of the 15th–17th Centuries from the Collection of the Institute of History of the Russian Academy of Sciences in Saint Petersburg

Lyakhovich Ekaterina V. 234
Chinese Porcelain Interpretation in Europe

Martynova Daria O. 252
The Image of the "Hysterical and Pathological Body" in the Art of Paul Richet

Romanova Elena O. 272
Theme of Christianity in the Monumental Plastics of Zurab Tsereteli

Popular Arts

Savitskaya Elena A. 288
Creative Works of the Avtograf Band: Musical Language, Sound, Style Evolution

Dezhurko Artem K. 320
Issues of Attribution of Furniture Mass-Produced in the USSR in 1960s

Cinema and Mass Media

Saraskina Liudmila I. 342
The Writer and His City: A View from Europe

Zaslavskii Oleg B. 376
High into the Air (On Some Leit-Motifs in the Antonioni's Works)

Kaziuchyts Maksim F. 400
Artistic Strategies for Criticizing Society, Politics, and Culture in the 2000s US Documentary

Lugovtsev Anatoly Yu. 418
Analysis of Diegetic Design Solutions in Modern Film Space (on *Blade Runner 2049* Case Study)

Patrakov Albert P. 448
Collective Memory in the Works by Peter Gabriel: The Role of the Audio-Visual Synchronization in the Music Video for the Song "Biko"

Reviews

Sokolov Konstantin B. 466
Modern Culture from the Point of Economics and Sociology

Authors. Abstracts 478

УДК 7.01
ББК 87.8

Маньковская Надежда Борисовна
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора эстетики, Институт философии Российской академии наук, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankowskaya.nadia@yandex.ru
Ключевые слова: Шатобриан, эстетика, искусство, романтизм, христианство, чудесное, трогательное, меланхолическое, прекрасное, возвышенное, идеальное, местный колорит.

Маньковская Надежда Борисовна

У истоков французского романтизма. Эстетические взгляды Рене де Шатобриана

В статье реконструируется эстетика Р. де Шатобриана, стоявшего у истоков французского романтизма. Раскрывается его эстетическое кредо, связанное с повышенным интересом к религиозным истокам искусства, его духовной наполненности, введением категорий чудесного, трогательного, меланхолического; приоритетным вниманием к категориям прекрасного, возвышенного, величественного, трагического, героического, идеального; проблемам воображения, вкуса, гармонии, творческой гениальности, художественной образности, романтической иронии; акцентом на «местном колорите», связанном с национальными особенностями искусства и историческими обстоятельствами его генезиса. Анализируется философия искусства Шатобриана. Выявляются философско-эстетические смыслы и особенности художественного стиля его литературных произведений, прослеживается характер влияния его творчества на следующие поколения французских романтиков.

Mankovskaya Nadezhda B.
PhD, Professor, Chief Researcher, Aesthetics Sector, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankowskaya.nadia@yandex.ru
Key words: Chateaubriand, aesthetics, art, romanticism, Christianity, wonderful, touching, melancholy, beauty, sublime, ideal, local color.

Mankovskaya Nadezhda B.

At the Origins of French Romanticism. Rene de Chateaubriand's Aesthetic Views

The article reconstructs the aesthetics of R. de Chateaubriand, who was at the origins of French romanticism. The author reveals his aesthetic credo associated with an increased interest in the religious origins of art, its spiritual fullness, the introduction of categories of wonderful, touching, melancholic; priority attention to the categories of beautiful, sublime, great, tragic, heroic, ideal; the problems of imagination, taste, harmony, creative genius, artistic imagery, romantic irony; emphasis on the "local color" associated with national characteristics of art and historical circumstances of its genesis. Chateaubriand's philosophy of art is analyzed. The author reveals philosophical-aesthetic meanings and features of the artistic style of his literary works, traces the nature of the influence of his work on the next generations of French romantics.



Илл. 1. Анн-Луи Жироде де Руси-Триозон. Портрет Шатобриана (нач. XIX в.) 130 x 96. Холст, масло. Новая художественная галерея. Уолсол (Walsall), Великобритания

В эстетике Франсуа Рене де Шатобриана нашли оригинальное выражение многие черты, характерные для раннего французского романтизма начала XIX в. — конца 1820-х годов: повышенный интерес к религиозным истокам искусства, его духовной наполненности, приоритетное внимание к категориям прекрасного, возвышенного, величественного, трагического, героического, идеального, проблемам воображения, вкуса, гармонии, творческой гениальности, художественной образности, романтической иронии; введение категорий чудесного, трогательного, меланхолического; акцент на «местном колорите», связанном с национальными особенностями искусства и историческими обстоятельствами его генезиса. Негативными референтами выступают просветительский проект, подготовивший умы к грядущим революционным событиям, результаты которых вызвали у романтиков глубокое разочарование, питавшее их консервативные настроения; материалистические философские идеи, общий прагматически-прозаический настрой, характерный для периода первичного накопления.



Илл. 2. Делаваль П.-Л. Парадный портрет Франсуа Рене виконта де Шатобриана (1828). 310 x 380. Холст, масло. Частная коллекция «Волчья долина» («La vallée au Loups»). Шатеней-Малабри (Chatenay-Malabry), Франция

Шатобриан прожил необычайно бурную жизнь, отзвуки драматических перипетий которой ощутимы в его творчестве. Он был свидетелем, а нередко и участником политических катаклизмов, резкой смены режимов: от старого порядка к революции, империи, реставрации, июльской монархии. Шатобриан родился 4 сентября 1768 г., по его собственным словам, под шум волн — на берегу моря в Бретани, в Сен-Мало, в родовом замке Комбур, и был десятым ребенком в семье, принадлежавшей к древнему французскому дворянству, но к тому времени обедневшей. Юный виконт был мечтателен, задумчив, меланхоличен и замкнут, склонен к одиноким раздумьям, увлекался чтением книг об Античности и Средневековье, томился обыденностью монотонной повседневной жизни. Своими переживаниями он делился только с сестрой Люсиль, крайне впечатлительной экзальтированной девушкой. После попытки самоубийства было решено удалить Рене из замка. По приказу Людовика XVI он отправляется в Париж (1786), чтобы стать поручиком Наваррского полка при королевском дворе. Ведет светскую жизнь, пишет первые стихи, читает труды энциклопедистов —



Илл. 3. Замок Комбур

Руссо, Вольтера, Гольбаха, разделяя их свободомыслие. Тем временем во Франции усиливаются предреволюционные настроения, которые Шатобриан с позиций своего сословия осуждает. Весной 1791 г. он осуществляет давно задуманное путешествие в Америку, с головой погружается в новые впечатления, связанные с экзотической нетронутой природой, ритуалами аборигенов. Здесь он случайно узнает об аресте Людовика XVI и в 1792 г. в разгар революционных событий возвращается во Францию, где воюет в рядах роялистской «армии принцев». Год спустя Шатобриан эмигрирует в Англию и остается там до 1800 г. В Лондоне, где он живет в крайне стесненных обстоятельствах, до него доходит известие о том, что его брат с семьей казнены в Париже как контрреволюционеры, а мать, сестра Люсиль и еще одна сестра оказались в тюрьме как родственницы эмигранта. В 1797 г. он публикует «Исторический, политический и нравственный опыт о древних и новых революциях, рассмотренных в соотношении с французской революцией» [18], проникнутый скептическим духом вольтерьянства, сомнения в божественном промысле, глубокого разочарования в людях. В 1798 г., в период подготовки второго тома

«Опыта», он получает письмо Люсиль с сообщением о смерти матери, ее горестных переживаниях по поводу заблуждений сына, скорби о его безверии и последней воле — напомнить ему о религии, в которой он был воспитан. Когда письмо дошло, Люсиль уже не было в живых. Как признавался впоследствии Шатобриан, эти два замогильных голоса, образ умершей, передавшей волю другой усопшей, потрясли его, поразили до глубины души, и он сделался христианином не в силу сверхъестественного откровения, но по велению сердца, заплакав и уверовав [1; 7; 17]. Вскоре он начал работу над «Гением христианства», задуманным как своеобразный ответ на поэму Эвариста Парни «Война богов» (1799) с ее свободомыслием, скептическим отношением к религии. В 1800 г. Шатобриан возвратился во Францию и в 1801 г. опубликовал отрывок из этого труда «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне», а в 1802 г. и полное издание «Гения христианства», имевшее грандиозный успех. Христианские идеи этой книги импонировали Наполеону, стремившемуся к союзу с церковью, и он назначил Шатобриана первым секретарем посольства Франции в Риме. Однако вскоре Шатобриан вновь оказался в оппозиции из-за несогласия с расстрелом герцога Энгиенского. В 1806 г. он предпринял путешествие на Восток, публикуя по его следам, уже в Париже, эпическую поэму в прозе «Мученики, или Триумф христианской веры» (1809) и «Путешествие из Парижа в Иерусалим» (1811). Он автор антинаполеоновского памфлета «О Бонапарте и бурбонах» (1814). В эпоху Реставрации Шатобриан, как активный приверженец новой власти, стал министром иностранных дел Франции (1823), однако постепенно отошел от ультрароялистских взглядов. Не импонировала ему и буржуазная атмосфера времен Луи-Филиппа. Шатобриан отказался от звания пэра Франции и соответствующей пенсии, в результате чего жил только на литературные гонорары. Он опубликовал «Исторические этюды», повествующие о становлении христианства (1831), «Опыт об английской литературе» (1836), «Веронский конгресс» (1838), «Жизнь Рансе» (1844) о крупном религиозном мыслителе XVII в. В 20–30 гг. Шатобриан всерьез взялся за написание мемуаров, эскиз которых датировался еще 1803 г., посвященных истории собственной жизни и тех событий в истории Европы, свидетелем и участником которых он был. Свои «Замогильные записки» он обращал к потомкам, а не к современникам, чья буржуазность вызывала у него резкое отторжение,

и завещал опубликовать их после своей кончины. За исключением некоторых опубликованных в 1834 г. отрывков, книга была издана уже после смерти автора, наступившей 4 июля 1848 г.[1] Он упокоился на пустынном островке с видом на Сен-Мало, где еще в 1836 г. приобрел себе место для могилы — под шум волн…

Вопросы искусства и эстетики занимали Шатобриана на протяжении всей его жизни[2]. Ему в наибольшей степени по сравнению с другими французскими романтиками — Альфонсом де Ламартином, Альфредом де Мюссе, Жерменой де Сталь, Альфредом де Виньи, Жорж Санд, Виктором Гюго — присуще углубленное внимание к духу христианства и его глубинному влиянию на разные виды искусства — литературу, музыку, живопись, скульптуру, архитектуру.

В своем главном теолого-философско-эстетическом труде — «Гений христианства, или Красоты христианской религии» [10] (1802) — Шатобриан формулирует эстетическое кредо: христианство благоприятствует музам [10, с. 103], религия — источник всякой поэзии, она покровительствует гению, шлифует вкус, дает прекрасные формы писателю и совершенные образцы художнику. При этом его принципиальная позиция состоит в том, что любое произведение искусства, где религия оказывается главным, а не второстепенным предметом повествования, где чудесное составляет его содержание, а не фон, изначально порочно: «Во всякой эпопее первое и самое важное место должны занимать люди и их страсти» [10, с. 94]. Первая заповедь художника — придерживаться золотой середины между божественным и человеческим.

Шатобриан исходит из сродства религии и искусства. Он намечает контуры «поэтической теологии» исходя из того, что человеческое сердце жаждет большего, чем ему доступно, в особенности же оно жаждет поклоняться и восхищаться — ведь Создатель вложил в него стремление к неведомой красоте: «Христианская религия так счастливо устроена, что сама является поэзией, ибо характеры ее приближаются к прекрасному идеалу» [10, с. 128]. Таковым выступают для него христианские мученики и средневековые рыцари.

Христианство и Средневековье как время его утверждения и расцвета, интерес к которому несколько поблек в эпоху Просвещения, служат для Шатобриана точкой отсчета при его обращении к сопоставительному анализу христианского искусства с художественной культурой предшествующих эпох — прежде всего Античности. Исходя из религиозного, нравственного и художественно-эстетического приоритета христианства над язычеством, он вместе с тем занимает по отношению к античному искусству гибкую, а порой и амбивалентную позицию. С одной стороны, французский романтик полагает, что христианский поэт счастливее Гомера, ибо ничто не принуждает его омрачать свои поэмы присутствием варвара, христианство дарует ему героя совершенного. С другой стороны, у античных авторов больше простоты, величия, трагичности, широты и, главное, истины («В чем же красота изображенного? — вопрошает Шатобриан, обращаясь к творчеству Гомера. — В истине» [10, с. 114]). Вкус их более безупречен, изображение более благородно (античные боги не что иное, как высшая порода людей); они заботятся лишь о целом, пренебрегая украшениями. Их творения непритязательны, но более насыщены, чем произведения Нового времени, перегруженные событиями и персонажами — в них как правило больше учености, утонченности, непринужденности, даже трогательности, нежели в искусстве древних, однако лира последних более свободна и естественна.

Вместе с тем, отдавая дань художественной культуре Античности, Шатобриан считает христианство более высоким источником духовности. Исходя из христианских представлений о стреле времени, он полагает, что круг как философско-эстетический ориентир Античности убивает воображение, осуждая на вращение в гибельном кольце. Прямая же линия, уходящая в бесконечность, исполнена большей красоты: она ведет в зияющую пустоту, где слиты воедино надежда, изменчивость и вечность.

Христианство, убежден Шатобриан, питает все виды искусства идеями великодушия, благородства, добродетели, христианского

(1) «Замогильными записками» назвал свое автобиографическое сочинение Владимир Сергеевич Печерин (1807–1885) — западнически ориентированный русский поэт и религиозный мыслитель, бежавший из России в Европу, принявший католичество и ставший монахом ордена редемптористов, а затем священником. Он был хорошо знаком с мемуарами Шатобриана и назвал свой труд «Замогильными записками», имея в виду, что в отличие от французского романтика, добровольно отказавшегося от прижизненной публикации, он не мог рассчитывать на издание книги в России и надеялся только на ее посмертную публикацию. См.: [6; 15].

(2) О различных аспектах творчества Шатобриана см., например: [2; 4; 7; 19; 23].

смирения. Подтверждение такому преимуществу он усматривает уже в характере древнегреческого и библейского древнееврейского языков: орел по-гречески — «быстрый полет», а «израильтян поражало величие орла: они видели его неподвижно сидящим на выступе скалы и созерцающим пробуждение дневного светила» [10, с. 173]. Проводя сравнительный анализ «Илиады» Гомера и «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо — рыцарской поэмы конца XVI в., в основе которой лежат события Первого крестового похода(3) под предводительством Готфрида Буйонского, завершившегося взятием Иерусалима и основанием первого на Ближнем Востоке христианского королевства, Шатобриан противопоставляет идеализируемых им прямодушных, бескорыстных, человеколюбивых рыцарей Средневековья, поэтичных в своих добродетелях, вероломным, скупым, жестоким гомеровским воинам, поэтичным в своих пороках. «Рыцарь никогда не лгал. — Таков христианин… христианству мы обязаны честью, или отвагой, героев нового времени, стоящей неизмеримо выше отваги героев древности. Истинная религия учит нас, что сила человека не в телесной мощи, а в величии души. <…> Что же до милосердия христианского рыцаря к побежденным, то кто станет отрицать, что оно порождено христианством!» [10, с. 138]. Отождествляя присущую героям античности гордость с гордыней, в которой видит первый из пороков, французский романтик воспевает христианское смирение как одну из главных добродетелей, представляющих человеческую природу в новом свете и позволяющих в силу изменения нравственных приоритетов узреть в страстях глубины, неведомые древним: благодаря христианскому смирению, противоположному насилию, «… родилось поэтическое великодушие, или благородство, род страсти (ибо у рыцарей оно переросло в страсть), совершенно неведомый древним» [10, с. 141]. Смирение, противоположное, согласно Шатобриану, гласу гордости, восторжествовало в христианстве над остальными чувствами, изменило иерархию страстей. И если невзгоды в Античности, полагает он, низменны и постыдны, то в христианстве «смирение изъясняется совсем иным языком: оно столь же благородно, сколь и трогательно» [10, с. 123]. Ведь для христианина все происходит по воле Божией, а не человеческой, «земная жизнь для него лишь сон, и он несет свой крест без сетований, ибо свобода и рабство, счастье и горе, державный венец и колпак раба равны в его глазах» [10, с. 123].

На этом основании Шатобриан, подхватывая и трансформируя в соответствии со своими убеждениями идеи Жан-Жака Руссо и Сэмюэла Ричардсона о *чувствительности*, легшей в основу сентиментализма XVIII в., где чувство еще не противоречит разуму, вводит в эстетику французского романтизма категорию противостоящего рассудочности *трогательного*. Трогательное присуще, по его мнению, произведениям, вдохновленным христианскими идеями нравственности, добродетели, страдания и сострадания — в противоположность политеизму, воспевавшему пороки и наслаждения. Шатобриан предостерегает против свойственных Просвещению логики и рационализма в оценке чувств и страстей, иссушающих чувствительность. Он сравнивает тайны сердца с тайнами древнего Египта: смерть поражает непосвященного, пытающегося в них проникнуть, не приобщившись к таинствам религии — ведь бездонные глубины души требуют полумрака.

Повышенное внимание романтиков к тончайшим движениям человеческой души, сложным психологическим переживаниям, чувствам и эмоциям, интроспекции воплотилось в эстетике Шатобриана в категории трогательного как воплощения чувствительности, нежности и хрупкости чувств — самого прекрасного в человеке, по убеждению французского романтика. Андромаха Расина более чувствительна и вызывает больше сострадания, нежели Андромаха Античности, полагает он. Трогательное как таковое связано с печалью, пережитыми страданиями — так, пережитые Пенелопой страдания породили ее недоверчивость и чувствительность: ведь «печаль замыкает душу в себе, а счастье переполняет ее: в первом случае мы ищем новые и новые пустыни, стремясь скрыть наши страдания; во втором — новые и новые сердца, стремясь поделиться радостью» [10, с. 116]. В Джоне Мильтоне Шатобриан видит первого поэта, у которого, в противовес общепринятому в те времена правилу, эпопея «Потерянный рай» завершается несчастьем главного героя, и замечает, что печальный конец поэмы гораздо более трогателен и значителен, нежели счастливый исход: ведь несчастье — удел человеческий.

(3) По словам Шатобриана, «в истории нового времени есть всего два предмета, достойные эпической поэмы — это *крестовые походы* и *открытие Нового Света*…» [10, с. 95].

Резюмируя различия между эпопеями Гомера и Тассо, Шатобриан приходит к заключению, что варварство и политеизм дали жизнь героям Гомера; варварство и христианство породили рыцарей Тассо: «Лишь в рыцарстве *истина* и *вымысел* образуют прекрасное сочетание» [10, с. 137]. И, исходя из своего понимания *героического* как борьбы добродетели со страстями, истинным героем считает Готфрида Буйонского, а не Агамемнона.

Тема страстей и их связей с человеческими характерами весьма занимает Шатобриана. Он производит их своеобразную типизацию на основе литературных примеров, выделяя характеры природные (супруги — Адам и Ева; Улисс и Пенелопа; отец — Приам, Лузиньян; мать — Андромаха; сын — Гусман; дочь — Ифигения) и общественные (священник, воин). В любовных сюжетах он выделяет любовь страстную (Дидона, Федра) и буколическую (Циклоп и Галатея, Поль и Виргиния). Высшую же форму страсти оставляет за христианской верой.

Замечая, что христианство выявило двойственность человеческой природы, показало ее противоречия, обнажило ее возвышенные и низменные стороны, «смутность страстей», французский мыслитель исходит из того, что некоторым сомнениям в области веры не пристало быть разрешенными, дабы на земле осталось место тем соблазнам и испытаниям, что рождают святых и мучеников: «Закон, дарованный Господом, вечен; происхождение его, как и происхождение всех религиозных установлений, должно теряться во мраке веков» [10, с. 189]. В этом контексте Шатобриан решительно отторгает тенденции поклонения «метафизическому богу» философов, которым противопоставляет художников и священнослужителей, апеллирующих к сердцу, а не рассудку человека. Он скептически относится к рационалистической философии энциклопедистов XVIII в. в целом, исходя из бессилия науки по сравнению с религией: «Живопись, зодчество, поэзия и пышное красноречие всегда приходили в упадок с наступлением века философии. Ибо дух умозрительных рассуждений, разрушая воображение, подрывает самые основы изящных искусств» [10, с. 187]. Так, одно из заблуждений Вольтера он видит в том, что тот подменил религию философией, вследствие чего его прозе недостает благопристойности и значительности: «Лишь те места его сочинений, где в нем говорит не философ, а христианин, проникнуты некоторой теплотой, стоило ему обратиться к религии, источнику всякой поэзии, как источник забил ключом» [10, с. 108].

Такая позиция во многом определяет тот приоритет, который Шатобриан отдает эстетике классицизма перед просветительским проектом. Как известно, эстетика Просвещения полемична по отношению к классицистической практически по всем принципиальным позициям — от строгой классификации жанров на высокие и низкие до принципа следования образцам. Шатобриан же в противовес идее смешения высокого и низкого в «среднем жанре» всех видов просветительского искусства — литературы, театра, живописи, музыки, балета, оперы — выступает приверженцем жанровой иерархии (эпопею и трагедию он считает высокими, а роман и повесть — низкими жанрами), следования правилам построения художественных произведений, верности образцам: «Пора усвоить, что сочинительство — искусство; что у искусства этого есть определенные жанры; что у каждого жанра есть свои правила. Жанры и правила не возникают произвольно; они порождены самой природой; искусство лишь разделило то, что в природе было перемешано; оно отобрало наиболее прекрасные черты, оставаясь при этом верным образцу. Совершенство нисколько не противоречит истине: Расин во всем блеске своего *искусства* остается гораздо более естественным, нежели Шекспир…» [11, с. 228]. Французский романтик косвенно вступает здесь в спор с идеей Вольтера о том, что все жанры хороши, кроме скучного, хотя и признает, что классицистическая трагедия с ее тремя единствами и однообразными декорациями выглядит и не может не выглядеть холодной, а от холодности один шаг до скуки. При этом он разделяет критику Вольтером Шекспира, которого тот считал «гениальным варваром» как раз за жанровые смешения: «Шекспир отнюдь не был основоположником цивилизации, озарившим своим светом мрак варварства; напротив, он был варваром, последним отпрыском средневековья, и возвращал развивающуюся цивилизацию к ее прошлому» [11, с. 232]. Как и Вольтер, Шатобриан полагает, что шекспировская манера письма испортила вкус. Вместе с тем по мере эволюции своих эстетических взглядов Шатобриан все более отдает должное Шекспиру, рассматривая его творчество в историческом контексте шекспировской эпохи и признавая, что прежде судил о нем несправедливо. Причисляя его к величайшим гениям, развивавшим

и питавшим человеческую мысль, он не только воздает должное художественным красотам шекспировских творений, его красноречию, но и высоко ценит национальный дух его творчества, ощущение им духа времени, его мысли, замечания, афоризмы, основанные на знании человеческого сердца, его способность охватить жизнь человека целиком и общество в целом, в особенности же — переполняющее его творчество изобилие жизненных сил: «под пером Шекспира не мертва даже Смерть» [11, с. 227].

Ориентиры Шатобриана в эстетике и искусстве классицизма — Никола Буало и Жан Расин. Он уподобляет картины превратностей человеческой жизни, описанные Расином, заброшенным паркам Версаля: они обширны и унылы, но и пустынные, хранят память о создавших их мастерах и следы былого величия. При этом Шатобриан, приверженный, как и другие французские романтики, идеям эстетизации не окультуренной, как в классицизме, но естественной, дикой природы, сетует на то, что Расин чересчур долго жил в городе и слишком мало — в уединении, состоянии столь ценимом романтиками: «он черпал при дворе Людовика XIV величие форм и благородство языка, однако в других отношениях двор, быть может, повлиял на него пагубно: он слишком отдалил его от полей и природы» [10, с. 133]. Сравнивая драмы Расина с поэзией Вергилия, Шатобриан видит важное преимущество последней в жалостной «музыке стенаний», проникнутой печалью и царственной скорбью небесной музыке мечтательности, порожденной уединенной жизнью на лоне природы. Но и здесь он противопоставляет христианское видение природы языческому: «Лишь та религия, что изменила основы философии и нравственности, смогла вселить в Расинову Ифигению такое бесстрашие. Здесь христианство торжествует над природой и, следовательно, пребывает в большем согласии с истинной поэзией, укрупняющей предметы и склонной к преувеличению» [10, с. 128]. Он сетует на то, что даже Гесиод и Вергилий крайне редко изображали пейзажи, времена года, перемены погоды — все, что обогатило музу Нового времени, и утверждает, что мифология не украшает природу, но разрушает ее истинное очарование, умаляет и искажает ее: хотя у древних были и чувствительность, и зоркость, и талант, но «мифология, населяя мир прекрасными призраками, лишала природу значительности, величия и покоя. Лишь христианство смогло… возвратить гротам их тишину, а лесам их задумчивость. Благодаря нашей религии пустыни стали печальнее, таинственнее и величественнее; свод листвы поднялся выше… истинный Бог, возвратившись в свои творения, даровал природе безграничность» [10, с. 157]. Французский романтик приходит к заключению, что род человеческий дважды пребывает в природном состоянии: в начале и в конце развития общества; чем более цивилизованным становится образ жизни, тем более приближаются люди к тому, какими были они вначале: наивысшей ступенью знания оказывается неведение, а вершиной искусства — природа. Однако такова далекая перспектива, человеку же XIX века недостает простоты, чтобы следовать одной лишь природе, но все-таки он ценит уединение.

Во входившей в «Гений христианства» повести «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне» [8], опубликованной в 1801 г. отдельным изданием, Шатобриан повествует о жизни в девственных лесах Америки племени индейцев начезов, описанном также в его юношеских эпопеях «Начезы» и «Путешествие в Америку», и пребывании в нем своего героя Рене. Автор косвенно полемизирует с идеями Ж.-Ж. Руссо о естественном человеке, возврате от цивилизации к природе, показывая свирепую необузданность дикарей, усмирить, смягчить которую удается лишь при их приобщении к христианству усилиями французских миссионеров. Это произведение — важная веха в становлении французского романтизма, свидетельствующая о тенденции поиска романтиками идеализированных ситуаций и персонажей за пределами Европы. Шатобриан с большой художественной силой рисует знакомые ему по собственному опыту картины экзотической, поразительно яркой, прекрасной в своей нетронутости, величественной, а порой и грозной природы (переливчатые колибри, голубые цапли, розовые фламинго, изумрудные попугаи, черные белки, невиданные прекрасные цветы, пьянящие ароматы джунглей, а по контрасту — мощные грозы с ослепительными вспышками молний и сносящими все на своем пути потоками воды), передавая через ее описания настроения и чувства своих героев, живущих в окружении дикарей с татуированными лицами и телами, с украшенными перьями индейского петуха волосами и унизанными бусами кольцами в ноздрях. Он создает образ старого индейского мудреца Шактаса, в свое время побывавшего во Франции и в качестве заключенного на галерах,

и в статусе свободного человека при дворе Людовика XIV[4] — Рене, гонимый из родных мест страстями и несчастьями, становится его приемным сыном.ене становится его приемным сыном.РРРРРРоооо Шактас рассказывает ему историю своей всепоглощающей любви к прекрасной, идеальной Атала — полутуземке-полуиспанке, принявшей христианство. Любовь эта взаимна, однако Атала платит за нее жизнью: она дала обет безбрачия и чувствуя, что не в силах соблюсти его, принимает яд и умирает. Идеальная, возвышенная, романтическая любовь противопоставляется здесь чувственной стороне страсти.

Впрочем, Шатобриан с горечью замечает, что всегда есть точки, в которых два сердца не соприкасаются, и из-за этих несовпадений жизнь, в конце концов, становится невыносимой. И с глубокой печалью устами своего лирического героя предполагает, что если бы через несколько лет после смерти человек возвратился в круг живых, ему не обрадовались бы даже те, кто особенно горько его оплакивал — так быстро возникают новые привычки, так мало стоит жизнь человека даже для друзей, сердечно его любивших.

Тема превратностей любви, трепетно раскрытая в «Атала», станет для искусства и эстетики французского романтизма эмблематичной. Но если в творчестве Ламартина, Мюссе, Жорж Санд проявляется вся палитра любовного чувства — от платонического, романтически-возвышенного, до чувственно-страстного, то Шатобриан выступает как приверженец принципов христианской морали, ставя любовь-дружбу супружеских отношений (пусть и отягощенных повседневными заботами и риском привыкания, пресыщения) выше любви-страсти. И в этом аспекте он также противопоставляет христианство Античности, утверждая, что древние не ведали даже названия того чувства, что зовется любовью в собственном смысле слова. Библейский же Адам не мыслит жизни без Евы: «весь мир принесен в жертву любви» [10, с. 99]. Но лишь в Новое время появилось сочетание чувственности и духовности — та любовь, что в нравственном отношении родственна дружбе, и этим более совершенным чувством любящие также обязаны христианству. Подлинно же духовная любовь — любовь к Богу, превосходящая по чистоте и силе и затмевающая ее земные ипостаси. С этих позиций Шатобриан, по сути, отвергает те всепоглощающие страстные любовные безумия, которые будут занимать следующие поколения французских романтиков: «Не всегда следует опускать лот в бездны сердца: истины его из числа тех, которые не должно разглядывать при ярком свете и вблизи. Опрометчиво все время подвергать анализу ту часть собственного существа, что живет любовью, и вносить в страсти рассудочность. <…> Любовь страстная не так свята, как любовь супружеская, и не так прелестна, как любовь пастушеская; но, будучи более мучительной, чем обе предыдущие, она опустошает души, где царит. <…> Страсть охватывает лишь тех, кто от рождения пребывает в праздности, постоянно погружен в тревоги собственного сердца и сгибается под гнетом его непомерного самолюбия» [10, с. 142–143]. Но именно эти душераздирающие муки любви и окажутся впоследствии профилирующими для искусства романтизма.

Образ разочарованного в себе и окружающих мятущегося, неудовлетворенного героя, ставшего для литературы романтизма эталонным, Шатобриан создал в повести «Рене, или Следствия страстей» (1802), также напечатанной отдельным изданием и ставшей приложением к главе «О смутности страстей» из «Гения христианства». Как замечает сам автор, «Рене» является естественным продолжением «Атала», «… хотя и отличается от нее стилем и настроением. В нем описаны те же места и те же действующие лица, но здесь царят иные нравы, иной строй мыслей и чувств» [13, с. 399]. Дав главному герою свое имя, автор придал повествованию о его жизни многие автобиографические черты, что соответствовало раннеромантической установке на искренность самовыражения писателя в своих произведениях, связанную с интересом к его личности [см.: 16]: кратер вулкана Этны, у которого сидел Рене во время своего давнего путешествия по Италии, ассоциируется у писателя с собственным ощущением зияющей пропасти безысходности существования. Как и в «Атала», события разворачиваются в лесах Америки, на берегу Миссисипи (в повести — Мешасебе) среди индейцев, в кругу тех же персонажей. Рене рассказывает своему приемному отцу Шактасу и миссионеру отцу Суэлю о тайнах своей души, о том, какое горе привело его к решению уединиться в Луизиане. Он признается, что на родине, во Франции, был признан своим окружением «умом романтическим»

(4) В рассказе о пребывании Шактаса во Франции ощутима перекличка с «Персидскими письмами» Шарля Монтескье, приключениями Рашида-аль-Гаруна в Париже.

[14, с. 60], жертвой собственного воображения. И рисует автопортрет мечтательного, грустного, меланхоличного юноши, испытывающего отвращение к жизни, охваченного глубокой тоской. Говоря о том, что все в жизни испробовал и все оказалось для него роковым, Рене ощущает свою чуждость окружающему, покинутость, неизбывное одиночество. Он разочарован прежде всего в себе самом, и это рождает мысли о неисчерпаемости горя, неизбывности тоски. Драматизм ситуации усугубляется тем, что Рене никак не может добиться встречи со своей любимой сестрой Амели; когда же она происходит, юноша становится свидетелем ее страданий, душевных метаний, приводящих девушку к решению уйти в монастырь. Лишь в последний момент перед принятием обета она шепотом признается в «преступной страсти» к Рене, о которой он не подозревал и ни в коей мере ее не разделял. Эта «ужасная истина» погружает его в пучину страданий, наводит на мысли о самоубийстве, но внезапно Рене принимает другое решение: покинуть Европу и переселиться в Америку. Вскоре он получает письмо от игуменьи монастыря с сообщением о смерти Амели, скончавшейся «как жертва своего рвения и сострадания», ухаживая за подругами, заболевшими заразной болезнью.

Примечательно, что в финале повести дана своеобразная самокритика комплекса романтических настроений. Автор устами отца Суэля осуждает позицию Рене, считая все его страдания чистейшим вымыслом, не заслуживающим сочувствия: «Я вижу молодого человека, голова которого набита химерами: все ему не нравится, он уклонился от общественных обязанностей, чтобы предаться бесполезным мечтам. Никто не может считать себя выше других только оттого, что свет ему представляется в отвратительном виде. <…> Высокомерный юноша, вы вообразили, что человек может довольствоваться самим собой! Одиночество губительно для того, кто не живет в нем с богом…» [14, с. 75–76]. Суровый миссионер призывает Рене посвятить себя служению ближним. Рыдая и сжимая Рене в объятиях, аналогичный совет дает ему и чувствительный Шактас. Повесть заканчивается притчей о реке Мешасебе, которой надоело быть у своих истоков простым ручьем; она попросила снегов у гор, воды у потоков, дождей — у бурь и в результате разлилась и опустошила свои берега. Сначала гордый ручей радовался своему могуществу, но видя, что все на пути его превращается в пустыню, что он течет всеми покинутый, что воды

его всегда мутны, он пожалел о смиренном русле, прорытом для него природой, об украшающих его мирное течение птицах, деревьях и цветах.

Аналогичные мотивы прослеживаются в шатобриановской «Защите „Гения христианства“», где он говорит о губительных последствиях чрезмерной любви к одиночеству «отшельников в миру», склонных к созерцательности и самопогружению, но неспособных заполнить внутреннюю пустоту, считающих человеконенавистничество проявлением возвышенности духа, «питая себя в уединении самыми бесплодными химерами и все более погружаясь в гордыню мизантропии, которая приведет их к безумию или смерти. <…> Действительно безумные мечтания Рене порождают болезнь, а его сумасбродства доводят ее до апогея…» [12, с. 402; 23; 24]. В истории Рене Шатобриан подчеркивает преобладание элемента ужасного и таинственного, горестно сжимающего сердце, однако не вызывающего греховного волнения: ведь Рене ждет жалкий конец, а Амели умирает счастливой и умиротворенной.

В своих повестях Шатобриан намечает возможные пути преодоления одиночества, поисков единения с другими людьми — возрождение патриархальных нравов («Атала») и соборность, одухотворенная религиозной верой («Рене»). Он исходит из того, что «религия украшает наше существование, что она смягчает страсти, не уничтожая их, и придает особое очарование всему, на что проливается ее свет… ее доктрина и культ гармонически сочетаются с волнениями души и картинами природы; что, наконец, она является единственным утешением в несчастьях» [12, с. 401].

При этом французский романтик выдвигает в пользу религии в том числе и эстетические аргументы: подтверждением существования Бога выступает то, что птицы чудно вьют свои гнезда, крокодил несет яйца наподобие курицы, закат солнца на море прекрасен и т.п.

В двух этих литературных произведениях, необычайно живописных, виртуозных в стилистическом отношении, полных ярких метафор, воплотились те качества, которые Шатобриан считал присущими художественной *литературе* — разнообразие стиля, его простота и естественность, свобода от тяжеловесности, гибкость языка, способность рисовать пером, как кистью, уверенность манеры,

живость мысли, иронию[5]. В них проявился интерес автора к «местному колориту», понятию, ставшему для эстетики романтизма весьма значимым, и, шире, — к рассмотрению литературы *в историческом и общекультурном контексте*. Последняя черта особенно отчетлива в «Замогильных записках», в которых немало обширных экскурсов в историю народов и их культуры. В его автобиографических мемуарах очевидны те художественные новации, которые в полной мере раскроются полвека спустя в творчестве Марселя Пруста: отказываясь от линейного повествования, автор строит свой рассказ по принципам ассоциативной памяти, перемешивая временные пласты, совершая скачки во времени. Работа с памятью, связанная с силой воображения художника, образует пружину повествования [см. подробнее: 20; 22]. Шатобриан высказывает мысль о том, что художник черпает вдохновение в воспоминаниях, запечатлевая в своих творениях собственную жизнь, ибо хорошо описать можно только собственную душу, наделив ею другого человека. Новаторским для своего времени является и виртуозный стиль этого произведения, отличающийся неожиданными интонационными перепадами — от лирики к сарказму и сатире, от гордости и надменности к тоске, пессимизму и замкнутости; кроме того, автор включает в него обширный документальный материал [3]. Как тонкий стилист, Шатобриан часто использует приставку «не», намекая на тщету любых человеческих усилий. В то же время он, как позже Пруст в «Обретенном времени», Сартр в «Тошноте», проводит мысль о том, что оправдать человеческое существование, закрепить его способны лишь культура и искусство.

Приверженность Шатобриана сюжетам, почерпнутым из истории европейской художественной культуры, сочетается у него с характерным для эстетики романтизма в целом обостренным интересом к *национальным особенностям* искусства. Основой красоты он считает связь с установлениями и обычаями народа, хранящего верность нравам предков и не отбрасывающего их прочь, как изношенную одежду — сорвать это старое платье невозможно, лохмотья его приросли к телу, образуя в сочетании с новой одеждой невероятную пестроту.

(5) Главными отличительными чертами стиля самого Шатобриана Э. Фаге считает блеск, плавность и гармонию. См.: [7, с. 75]. О стиле Шатобриана см. также: [21, с. 12–19].

Шатобриан призывает художников воспевать собственную нацию [см. подробнее: 5]. Рассуждая об особенностях национального характера французов, немцев, англичан, голландцев, он приходит к выводу, что языковым тонкостям учит лишь национальная культура, с ней же связаны и особенности национальных художественных стилей, у которых есть «родная земля, свое небо и свое солнце»: «Иностранец никогда не сможет оценить по достоинству автора, прославившегося преимущественно своим слогом. Чем неповторимее, самобытнее, национальнее талант, тем непостижимее его тайны для ума, не являющегося, так сказать, соотечественником этого таланта» [11, с. 240].

Со спецификой национального художественного сознания в определенный исторический период его развития связывает Шатобриан и проблему *вкуса*, полагая, что в каждую эпоху только один народ, а каждый народ только в определенный момент являет миру вкус во всей его чистоте; и до и после этого повсюду либо чего-то недостает (так, дикарю недостает тонкости, человеку общественному — простоты), либо что-то оказывается в избытке. И выдвигает на передний план одну из доминант эстетики романтизма — проблему *гениальной творческой личности* (Шеллинг считал ее чудом, свидетельствующим о реальности высшего бытия): ведь совершенные творения «должны быть рождены на свет в счастливое время, когда вкус и гений слиты воедино. А эта великая встреча, подобно встрече двух светил, происходит, судя по всему, лишь раз в несколько столетий, и длится всего одно мгновение» [11, с. 231]. Ведь гениален не тот, кто никому не подражает, но тот, кому никто не в силах подражать. К числу таких величайших гениев-прародителей, как бы породивших и вскормивших всех остальных художников, Шатобриан относит Гомера, оплодотворившего Античность; Данте, ставшего отцом новой Италии; Рабле, положившего начало французской словесности; Шекспира, олицетворяющего собой всю Англию. Несмотря на возможную критику, попытки свергнуть их авторитет тщетны: «Они открывают новые горизонты, и лучи света брызжут из тьмы; из посеянных ими идей вырастают тысячи других; они даруют образы, сюжеты, стили всем искусствам; их произведения — неисчерпаемый источник, самые недра разума человечества. Это — гении первой величины; именно они благодаря своей силе, разнообразию, плодоносности, своеобычности становятся нормой, примером, образцом для всех остальных талан-

тов…» [11, с. 237]. При этом гений, прозорливо замечает Шатобриан, чрезвычайно уязвим в личностном плане, более раним, чем люди обыкновенные: «мощный гений скоро разрушает тело, в которое он заключен; судьба великих душ подобна судьбе великих рек — они подмывают свои берега» [10, с. 105].

Разделяя по существу кантовские идеи о том, что воспринимать красоту позволяет вкус, а воспроизводить прекрасное — гений, французский романтик подчеркивает, что «гений порождает, а вкус хранит. Вкус есть здравый смысл гения; гений, лишенный вкуса, — не более, чем возвышенное безумие» [11, с. 230]. И существенное внимание здесь имеет чувство меры, порой подводящее его соотечественников: «если в прежние времена нам недоставало романтизма, то ныне мы сверх меры преуспели в нем; французы постоянно перескакивают от белого к черному, словно конь в шахматах» [11, с. 225].

Мощный движитель творческого процесса — *воображение* художника. Размышляя о характере творческого дара, Шатобриан выявляет его специфические доминанты: «Гомер кажется одаренным всеобъемлющим гением, Вергилий — чувством, а Тассо — воображением» [10, с. 95], которое позволяет воспарить над сухим, скудным и безотрадным существованием, ибо воображение богато, обильно и чудесно. Собственно, и сам художник обращается к воображению читателя, его душе и сердцу. Именно с даром воображения Шатобриан связывает категорию христианского *чудесного*, сменяющего мифологическое чудесное и превосходящее его красотой. Так, обращаясь к творчеству Данте, он отмечает, что в идее чистилища — места очищения, расположенного на рубеже страдания и радости, превосходящего поэтичностью и трогательность рая, и ужасы ада, ибо лишь в нем есть место будущему — сокрыт источник чудесного, доступный лишь поэтам христианским и неведомый древним.

При этом он не устает подчеркивать, что чудесное должно быть движущей силой, а не предметом искусства. Под этим углом зрения он анализирует «Ад» Данте, «Освобожденный Иерусалим» Тарквато Тассо, «Потерянный рай» Джона Мильтона, «Мессиаду» Фридриха Готлиба Клопштока, «Поля и Виргинию» Бернардена де Сен-Пьера. Высоко оценивая эти произведения за их выдающиеся литературные достоинства, питаемые духом христианства, он в то же время сетует на то, что авторы порой увлекаются описаниями чудесного, тогда

как оно должно быть самим нервом повествования. Так, ошибку Клопштока он усматривает в том, что тот сделал чудесное предметом своей поэмы: его главный герой — Бог-Отец; такой герой, полагает Шатобриан, не может пробудить трагического сострадания. Подлинно возвышенное чудесное он связывает с житием и страстями Сына Божия, Христа. Однако, замечает Шатобриан, в «Мессиаде» есть несколько прекрасных мест, где чудесное многообразно и величественно: планеты, населенные сверхъестественными существами, сонм ангелов, духи тьмы, еще не родившиеся или завершившие свое земное существование души погружают читателя в бесконечность. Недостатком «Освобожденного Иерусалима» он считает то, что Тассо не осмелился прибегнуть к христианскому чудесному во всем его величии, из робости изобразив в своей поэме жалкого колдуна и лишь вскользь упомянув о таких благодатных для эпопеи предметах, как гроб Господень и Святая земля. Заслугу де Сен-Пьера он видит в изображении в «Поле и Виргинии» не только пустынной, но и обитаемой природы — ангелов-хранителей лесов и подземных вод, светил и миров, возвращающих читателей к сверхъестественным существам как воплощению христианского чудесного; при этом Шатобриан сожалеет, что автор не углубляется в представления о том, что для верующего вся природа — нескончаемое чудо. И заключает: «*Истина* и *идеал* — источники *трогательного* и *чудесного*, того, в чем заключатся притягательная сила поэзии» [10, с. 137].

С идеями истины и идеала как основы искусства связана шатобриановская концепция *трагического*. Размышляя о театральном искусстве, он формулирует драматическое правило, согласно которому надлежит класть в основу трагедии не вещь, а чувство; должно избирать героя, далекого от зрителя по своему общественному положению, но близкого к нему своими несчастьями, порождающими у зрителей ощущение глубокой грусти. Герой трагедии отличается благородством, далекой от обыденной жизни исключительностью, но его страдания носят всеобщий характер. Так, грехопадение Адама в «Потерянном рае» Мильтона становится трагичнее и больше впечатляет оттого, что сулит страдания Сыну Божию, обреченному Богом на смерть, дабы вырвать у смерти человека.

С представлениями о трогательном и трагическом неразрывно связано специфичное для романтической эстетики понятие *меланхолии*

и *меланхолического*. У Шатобриана меланхоличность как порождение страстей, бесплодно кипящих в одиноком сердце, выступает своеобразным обертоном трагического, в зрелом романтизме меланхолия станет одной из главных тем искусства и эстетики, определит их общую тональность, перерастет в идею мировой скорби.

Меланхолия, жгучая сердечная тоска современного человека, смутность, беспредметность его страстей, переменчивость мыслей и чувств, вечное непостоянство, склонность к мечтаниям и томлениям, беспредметные страхи, налет мизантропии порождены, по Шатобриану, неудовлетворенностью пылких душ прозаизмом обыденной жизни, ощущением чуждости ей, предчувствием неизбывного одиночества. Человек чувствует себя разочарованным, еще не вкусивши жизни; у него есть желания, но нет более иллюзий, что и порождает зыбкость страстей. «Мы живем с полным сердцем в пустом мире и, ничем не насытившись, уже всем пресыщены» [10, с. 154]. Французский романтик размышляет о путях художественного воплощения этих набирающих силу настроений. По мысли Шатобриана, всякая драма, где радости не омрачены рассеявшимися или зарождающимися печалями, задумана неудачно. Если у Пенелопы и Улисса горести позади, то у Адама и Евы несчастья впереди. Переходы у Гомера от скорби к радости трогательны и меланхоличны, у Мильтона — от счастья к слезам грустны и трагичны, ибо сердце почти не замечает настоящего и живет предчувствием грозящих ему несчастий. Замечая, что у Вергилия часты отрицательные обороты, свойственные писателям, отмеченным гением меланхолии, Шатобриан перечисляет связанные с отрицанием излюбленные художественные образы поэтов, склонных к мечтательной меланхоличности — ночная тишь, лесная сень, горное безмолвие, могильный покой, — выражающие не что иное, как отсутствие шума, света, людей и земной суеты. Так, очарование «Поля и Виргинии» он усматривает в некой нравственной меланхолии, озаряющей произведение своим светом, подобно равномерному сиянию, льющемуся на усыпанную цветами безлюдную местность. Итак, заключает он, «художнику всегда необходимо сочетать в картине радость с горем; и зло здесь, как и в природе, должно преобладать над добром. Два напитка, сладкий и горький, смешаны в чаше жизни, но оба они равно оставляют на дне чаши горький осадок» [10, с. 117–118] — ведь «…сам человек — не что иное, как рухнувшее здание, обломок греха и смерти; его жалкая любовь, его шаткая вера, его скудное милосердие, его слабые чувства, его беспомощные мысли, его разбитое сердце — все это одни развалины» [11, с. 215].

Темы увядания, старения, руинированности сочетаются в раннем романтизме с зарождающейся линией персифляжа (persiflage) — романтической *иронии* с ее специфическими взаимопереходами трагического и *комического*. Существуют два способа вызывать смех, отмечает Шатобриан: можно сначала изобразить недостатки, а затем подчеркнуть достоинства — здесь насмешка нередко переходит в сочувствие; можно, наоборот, поначалу расхвалить героя, а затем так поглумиться над ним, что всякое уважение к его благородным талантам и высоким добродетелям пропадет навсегда: это комическое, предающее все позору. Этим свойством комического объясняется то, что трагическим поэтам случается порой написать комедию, между тем как комические поэты редко возвышаются до трагедии. Среди сочинителей комедий, полагает Шатобриан, лишь Мольера можно поставить рядом с Софоклом и Корнелем: «но замечательно, что комическое в „Тартюфе“ и „Мизантропе“ по своей необыкновенной глубине и, осмелюсь сказать, *печали* приближается к суровости трагедии» [11, с. 226].

Перепады настроения, резкие контрасты в сфере чувств — от меланхолии к эйфории — предопределяют акцент романтической эстетики на категории, являющейся своего рода квинтэссенцией трагического, чудесного, трогательного — *возвышенном*. В разделе «Гения христианства», специально посвященном возвышенному, Шатобриан сопоставляет представления о нем у Гомера и в Библии, отмечая, что возвышенное у Гомера рождается обычно из совокупности частей и созидается постепенно, тогда как в Библии оно почти всегда неожиданно: «оно поражает нас как молния; оно обжигает нас прежде, чем мы успеваем понять, что произошло» [10, с. 176]. У Гомера возвышенное зиждется на сочетании звучности слов с величием мысли. В Библии, напротив, наиболее возвышенное проистекает из контраста между величием мысли и обыденностью, подчас даже банальностью слова, которое ее передает. «Душа испытывает от этого невероятное потрясение и смятение, ибо стоит воспламененному духу устремиться в высочайшие сферы, как слова вместо того, чтобы поддержать его, внезапно возвращают его на землю и низвергают из

лона Божьего в прах дольнего мира. Этот род возвышенного, самый страстный из всех, без сомнения, угоден бессмертному и грозному Богу, которому ведомо все в мире — от великого до малого» [10, с. 176]. Возвышеннейшими и трогательнейшими бытийственными ситуациями Шатобриан считает несчастье и старость.

В отчаянии и муках Адама в «Потерянном рае» Мильтона Шатобриан усматривает источник *величественного* как высшего выражения возвышенного, когда к страданию примешивается восхищение. Считая «Смерть Авеля» Соломона Гесснера творением, исполненным трогательного величия, французский романтик вместе с тем сетует на присущую ему идиллическую слащавость в трактовке сюжетов из Священного писания, что нарушает один из самых важных законов эпопеи — правдоподобие нравов — и превращает царственных пастырей Востока в простодушных пастухов Аркадии.

С прекрасным и величественным непосредственно сопряжена в эстетике Шатобриана категория *идеала*, точнее — *прекрасного идеала*. Он задается вопросом, почему «Венера» Праксителя, совершенно нагая, пленяет не столько взор, сколько дух христианина. Ответ находит в том, что в отличие от политеизма христианство с самого начала своего существования выдвинуло идеал истины, прекрасный нравственный идеал, прекрасный идеал характеров. В соответствии с этим и в искусстве возник прекрасный идеал, связанный не столько с материей, сколько с душой. Любовь к нему охватывает не плоть, но лишь дух, и он загорается желанием слиться воедино с шедевром.

Следует специально подчеркнуть, что воплощение прекрасного идеала в искусстве Шатобриан связывает, по существу, с процессами *идеализации* и *художественного отбора*. Так, он замечает, что Гомер в «Илиаде» либо опускался до низменных описаний, либо начинал нечто утаивать, тем самым приближаясь к прекрасному идеалу: «Таким образом, по мере того как возрастали жизненные потребности общества, поэты начинали понимать, что нужно не рисовать взору все, как это делалось прежде, но набрасывать на некоторые части картины покров. Сделав этот первый шаг, они столкнулись с необходимостью выбирать, а затем увидели, что избранная вещь, будучи подана тем или иным образом, способна принять более прекрасную форму или произвести более прекрасное впечатление. Неустанно *скрывая* и *выбирая*, *отсекая* и *добавляя*, они постепенно пришли к формам, превосходящим в совершенстве самое природу: художники назвали эти формы *прекрасным идеалом*. Итак, *прекрасный идеал* можно назвать искусством *выбирать* и *скрывать*» [10, с. 135–136]. Шатобриан считает это определение равно приложимым и к нравственному, и к физическому прекрасному идеалу, возникшему под покровительством христианской религии. При этом физический идеал складывается благодаря искусному утаиванию уродливой стороны вещей, нравственный — благодаря сокрытию некоторых слабых сторон души, которой, как и телу, присущи свои постыдные и низменные потребности.

Шатобриан исходит из того, что *прекрасное* в христианстве едино и абсолютно. Его неотъемлемое свойство — *гармония*. Размышляя о видах гармонии, он подчеркивает, что имеет в виду как физическую, так и моральную красоту искусства. Расположение монастырей, руины храмов и т. д. относятся к материальной сфере архитектуры, а воздействие христианского вероучения вкупе с человеческими страстями и картинами природы составляют сферу драматическую и описательную — сферу поэзии. Неотъемлемое свойство последней — *выразительность, образность*. В качестве примера он ссылается на «зримую тьму», «восхищенное молчание» и иные смелые по тем временам образы из «Потерянного рая», подобные диссонансам в музыке, относя их к главным достоинствам слога Мильтона. При этом Шатобриан предостерегает против злоупотребления подобными образами, грозящего обернуться игрой словами, пагубной для языка и вкуса.

От рассуждений об образности Шатобриан переходит к разговору об особенностях *сравнений* и *аллегорий*. Ссылаясь на сравнения в Библии, он отмечает, что обычно им присуща немногословность: в них являются лев рыкающий, поток разливающийся, буря опустошающая, огонь поядающий. Однако Библии не чужды и распространенные сравнения, построенные на олицетворении: гордость — кедр и т. п., придающие фразе восточный колорит. Что же касается аллегорий, то, по мнению французского романтика, они должны носить нравственный, а не физический характер: «Олицетворять можно лишь *свойство* или *чувство* живого существа, но не *само это существо*; иначе мы не получим подлинного олицетворения, а лишь изменим имя предмета» [10, с. 159].

Совокупность выработанных эстетических воззрений Шатобриан применяет в своей *философии изящных искусств*. Он исходит из мимети-ческого характера искусства, трактуя мимесис в ракурсе христиан-ской одухотворенности, чуждой копиизму. Исходя из неразлучности музыки, живописи, скульптуры, архитектуры с христианской религией, французский мыслитель убежден, что изящные искусства наделили эту религию своими земными прелестями, она же «подарила им свою божественность; музыка положила на ноты песнопения религии, жи-вопись изобразила ее мученические победы, скульптура полюбила вместе с нею грезить на могилах, а архитектура воздвигла в ее честь храмы, величественные и таинственные, как ее учение» [10, с. 177].

Обращаясь к *музыке*, Шатобриан выделяет в ней прежде всего линию подражания природе: музыкальное искусство тем совершен-нее, чем более прекрасна музыка природы, которой оно подражает. Последняя же «никогда не перестает восхвалять Создателя; нет ничего религиознее гимнов, которые поют ветры, дубы и тростник в пусты-не» [10, с. 178]. Христианский музыкант воспроизводит гармонию уединения: зодчий-христианин не только создал храм, подобный лесу внешним обликом; он наполнил его лесной музыкой: вздохи органа вторят вою ветра, а звон колокола перекликается с раскатами грома в чаще; христианская религия подарила миру орган, и самая медь обрела способность стенать. Гармонию религиозной музыки Шатобриан видит в том, что она прекрасна и таинственна, и посему доставляемое ею возвышающее чувство не субъективно, но всеобще и абсолютно, как и все прекрасное.

В том же ключе Шатобриан рассматривает ж*ивопись* как искусство самых совершенных иллюзий, основанное на подражании первому рисунку, первой статуе — человеку, созданному божественным худож-ником. Христианство, подчеркивает он, благоприятствует развитию живописи: она духовна, возвышенна, таинственна, задает прекрас-ный идеал, обращается к драматическим, трогательным сюжетам. Шатобриан задается целью показать, что христианство — кладезь сюжетов, несравненно более драматических, нежели сюжеты мифо-логические. С этой точки зрения он рассматривает описания картин греческой школы, принадлежащие Павсанию, Плинию и Плутарху — творения Зевксиса (Пенелопа, Елена и Эрот), Полигнота (гибель Трои, Одиссей в подземном царстве), Апеллеса (Венера Анадиомена), Ти-манта (принесение в жертву Ифигении) и ряд других. Сравнивая эти сюжеты с христианскими, Шатобриан настаивает на превосходстве христианских над языческими. Так, обращаясь к легшим в основу росписей христианских храмов сюжетам, почерпнутым из Ветхого Завета, он подчеркивает, что жертвоприношение Авраама трогает не меньше, чем принесение в жертву Ифигении, преимущество же его состоит в отсутствии второстепенных персонажей, большей простоте, благодаря чему ничто не отвлекает внимания от главного события. Такие сюжеты, связанные с патриархальными нравами, первозданным величием животных Азии и ее пустынь благоприят-ствуют живописи. Что же касается Нового Завета, то он изменяет дух изобразительного искусства, не умаляя его величия, но прибавляя нежности, проявляя все самые нравственные и трогательные качества человека. Эту позицию Шатобриан подкрепляет многочисленными сюжетами, посвященными Рождеству, Благовещению, оплакиванию Христа, христианским таинствам, деяниям апостолов и др. Среди художников, посвятивших себя созданию полотен на эти темы, он выделяет Клода Лоррена, Сен-Ламбера. Все приведенные аргументы служат подтверждению его художественно-эстетического кредо: дух христианства благоприятствует изящным искусствам.

Сказанное относится и к другим видам изобразительных ис-кусств — скульптуре («христианству дано оживлять не только полотна, но и мрамор») [10, с. 185], архитектуре (в зодчестве, как и во всех других искусствах, христианство восстановило истинные пропорции» [10, с. 186], подчиненные чувству меры, золотой середины). Архитектор, полагает он, воплощает идеи поэта и делает их осязаемыми для чувств. Изначальными храмами божьими он считает леса, в которых люди почерпнули первые представления об архитектуре. При этом и здесь Шатобриан подчеркивает национальные особенности искусства, за-висящего от природы той или иной страны: греки создали изящную коринфскую колонну, украшенную капителью из листьев, по образу пальмы; старинные египетские колонны огромной высоты похожи на смоковницы, банановые деревья; дубовые рощи; лабиринты галльских лесов передали свой облик готическим храмам. При этом, рассматривая три шедевра архитектуры христианской эры — соборы св. Софии в Константинополе, св. Петра в Риме, св. Павла в Лондоне — он убежден, что светским постройкам сообщает величие окружающая

природа, христианская же религия, напротив, сама облагораживает те места, где воздвигает свои алтари и хранит свои реликвии. Такие элементы церковной архитектуры, как купол или «религиозная стрела» колокольни — воплощение красоты и вкуса. Олицетворением величия, благородства облика выступают готические соборы, Дом Инвалидов, Версаль, в которых воплотилось все великолепие религиозной эпохи во Франции.

В эстетике Шатобриана, преимущественно построенной на анализе шедевров христианского искусства, есть место и размышлениям о современном ему этапе развития художественной жизни Франции — преимущественно критического свойства. В этом заключается неоднозначность, противоречивость его эстетических взглядов, вступающих в конфликт с художественной практикой — ведь речь по существу идет о первых ростках нового, романтического искусства. Отмечая естественность того, что новые нравы побуждают выражать горести и радости в новых формах, а течение времени и общественные перевороты изменяют не только политические, но и художественные взгляды, он исходит из того, что перемены эти не оправдывают развращенности вкусов. Свидетельством деградации вкусов он считает повышенный интерес к *безобразному*, свидетельствующий об извращенности современных умов. Французский романтик не устает обличать проявившуюся в искусстве тенденцию, которую характеризует «пламенная любовь к кособоким, безногим, кривым, горбатым, беззубым, нежная привязанность к бородавкам, морщинам, струпьям, ко всему заурядному, грязному, низменному» [11, с. 229]. И предвосхищает в своей эстетике грядущие процессы эстетизации безобразного, подчеркивая, что если человек и любит нечто уродливое, то лишь постольку, поскольку находит в нем нечто прекрасное. Однако «если кто-либо утверждает, что ни искусства, ни идеала не существует, что надо изображать все, ничего не опуская, что уродство не менее прекрасно, чем красота, то это всего лишь игра ума или извращенность вкуса, леность мысли одних и бессилие других» [11, с. 242]: ведь невозможно не предпочесть красавицу дурнушке, розу чертополоху, Парфенон хлеву — то же и в поэзии, и в нравственности.

Примеры пристрастия к безобразному, «отвращения к идеалу» Шатобриан находит в разных видах искусства, подвергая их резкой критике. Это относится в первую очередь к эксцессам современного

ему театра, идущего на любые ухищрения, лишь бы зрителям не было скучно. Шатобриану претит жажда острых ощущений в искусстве, дух распущенности и дерзости, порождающие то, что он считает неоправданными излишествами современного театра: «*детальное воспроизведение* всех преступлений, появление на сцене виселиц и палачей, изображение убийств, изнасилований, кровосмесительных связей, призраков, обитающих на кладбищах, в подземельях и в старых замках. Актеры разучились играть в классической трагедии, публика разучилась наслаждаться ею, воспринимать и ценить ее. Не осталось людей знающих, чувствующих, понимающих, что такое порядок, истина, красота. <…> Тот, кто еще не ведает цивилизации или исчерпал ее богатства, тот, кто еще не дорос до духовных наслаждений или уже пресытился ими, ищет сильных ощущений; народы начинают с кукол и гладиаторов и кончают ими; дети и старики ребячливы и жестоки» [11, с. 230]. Звучит весьма современно.

В живописи он предостерегает против изображения мертвого тела и тяжких недугов, уродующих человеческое естество. И делает на этом основании обобщения принципиального характера, звучащие сегодня, в период безоглядного увлечения новейшими технологиями, весьма актуально: «Итак, долой *животно-материалистическую* школу, которая доведет нас до того, что в увлечении миром мертвых вещей мы предпочтем механическую копию нашего лица со всеми его недостатками портрету работы Рафаэля» [11, с. 229].

Его вердикт по поводу «недавних бесплодных попыток открыть новые формы» носит безапелляционный характер: они доказывают лишь то, что круг замкнулся: «Вместо того, чтобы двигаться вперед, мы пошли вспять; незаметно мы стали возвращаться к младенческому лепету языка, к сказкам кормилиц, к детству искусства» [11, с. 242].

Одна из причин подобной ситуации, по Шатобриану, — ниспровержение общепризнанных художественных авторитетов, их подмена дутыми авторитетами, появление сонма божков-однодневок, почитаемых только в своем квартале, в своем кружке, среди друзей и неизвестных или не признанных на соседней улице: «ныне, когда газеты, хуля или хваля, *объявляют войну* или *славят победителей*, лишь неудачники не знают себе цену уже при жизни. Благодаря этим противоречивым приговорам слава наша раньше рождается, но быстрее умирает: поутру орел, к вечеру сыч. <…> Сегодня все стареет

в несколько часов: не проходит и мгновения, как авторитет увядает, произведение блекнет. <…> Всякий пишет, никто не читает. Имя, произнесенное три раза, приедается» [11, с. 242–243].

Конец эпохи всеобщих авторитетов Шатобриан, человек консервативных политических взглядов, убежденный монархист, связывает с демократией — духом обезличения и неверия, ненависти к тем, кто могущественнее, анархии в мире идей, проникшим вслед за обществом в литературу и искусство. Он с горечью констатирует, что себялюбие и зависть, процветающие в таких условиях, действуют в литературном мире с удвоенной силой: «Ныне никто не уважает учителей и авторитеты, никто не соблюдает правил, никто не соглашается с общепринятыми мнениями: свобода суждения — результат прогресса — воцаряется повсюду: в политике, в религии, даже на Парнасе» [11, с. 244]. Все это ведет к подавлению человеческой самобытности, неуважению к величию творческой индивидуальности художника: «в обществе, где все будут равны, никто уже не сможет выделиться» [11, с. 244].

В эстетике Шатобриана отчетливо прослеживается характерное для романтиков разочарование в эгалитаристских тенденциях Просвещения, его общественных идеалах, культе науки и разума. На смену четким контрастам «века света» приходят полутона, загадочный полумрак, характерный, прежде всего, для эмоциональной жизни человека. Перенос интереса с общественных проблем на тонкие душевные переживания образует ауру художественно-эстетических поисков французских романтиков. Шатобриан, действительно, стоял у истоков французского романтизма, был его признанным патриархом[(6)], хотя сам и не осознавал себя романтиком и даже относился к романтизму в современном ему искусстве весьма скептически, говоря о том, что «романтический вздор не должен иметь доступа в царство фактов» [11, с. 231]. Наметив в своей эстетике те его свойства, которые лишь позже обретут явные очертания — тягу к идеальному, возвышенному, прекрасному, загадочному, трогательность, задумчивость, меланхоличность, он отторгал уже проявившийся в искусстве его времени повышенный интерес к безобразному, гротескному. Однако неповторимый колорит романтизма как раз и образуют соединения несоединимого — высокого и низкого, возвышенно-прекрасного и шокирующее-ужасного. Но видится это только с исторической дистанции, при ретроспективном анализе, хотя отзвуки эстетических идей Шатобриана ощутимы уже в произведениях зрелого романтизма — у В. Гюго, А. де Виньи, А. де Мюссе, А. де Ламартина, Жорж Санд, Ш. Нодье, а много позже в творчестве Г. Флобера, а затем и французских символистов. Шатобриан как эстетик и литератор задал первоначальный импульс романтическому повороту, оставаясь при этом приверженцем многих принципов предшествующего классического периода, хотя и не догматизируя их. Как эстетик, он стал тем самым своего рода связующим звеном между художественной культурой своего и предшествующего веков. Сама чуждая нормативности, строгому научному конструированию форма его трудов по эстетике, написанных художественным языком, полным символов, метафор, сравнений, афоризмов, предвосхитила грядущую стилистическую отточенность, эссеистичность французской эстетической мысли. Парадоксальность, неоднозначность эстетических взглядов Шатобриана обусловлена их метаксюйностью, переходным характером от утвердившегося к только нарождающемуся в искусстве начала XIX в.

(6) Современники считали Шатобриана живым классиком. Он был избран членом Французской Академии (1811), стал кавалером ордена Почетного легиона (1823), был удостоен множества светских и церковных наград.

Список литературы:

1 *Виноградов А.* История молодого человека (Шатобриан и Бенжамен Констан) // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 15–42.

2 *Мильчина В.А.* Вступительная статья // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 7–32.

3 *Мильчина В.А.* Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 975 с.

4 *Мухина Г.А.* Лики французской культуры Нового времени. Омск: Издательство Омского государственного университета, 2012. 520 с.

5 *Мухина Г.А.* Француз о французах: взгляд Шатобриана на ментальность своей нации // Вестник Омского государственного университета. 1999, Вып. 1. С. 35–39.

6 *Печерин В.С.* Замогильные записки. М.: Мир, 1932. 99 с.

7 *Фаге Э.* Шатобриан. Перевод под ред. П. Кончаловского // Фаге Э. Девятнадцатый век. Литературные этюды. М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1901. С. 9–80.

8 *Шатобриан Ф.-Р. де.* Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне. Перевод М.А. Хейфеца / Под ред. и с предисл. графа Ф.Г. де-Ла-Барт. М.: Польза (Антик и Ко), 1913. 167 с.

9 *Шатобриан Ф. Р. де.* Из «Гения христианства» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 392–395.

10 *Шатобриан Ф. Р. де.* Гений христианства. Перевод О.Е. Гринбера // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 94–220.

11 *Шатобриан Ф.Р. де.* Опыт об английской литературе и суждения о духе людей, эпох и революций. Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 220–247.

12 *Шатобриан Р.Ф. де.* Отрывок из «Защиты „Гения христианства“» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 401–403.

13 *Шатобриан Р.Ф. де.* Предисловие к «Атала» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 395–399.

14 *Шатобриан Р.* Ренэ. Перевод Н. Чуйко // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 51–76.

15 *Щербатова И.Ф.* Владимир Печерин: странник свободы. М.: ИФ РАН, 2018. 151 с.

16 *Berchet J.-C.* Chateaubriand. P.: Gallimard, 2012. 1056 p.

17 *Counter A.J.* A Nation of Foreigners: Chateaubriand and Repatriation // Nineteenth-Century French Studies. 2018. № 3 (46). P. 285–306.

18 *Fritzsche P.* Specters of history: On nostalgia, exile, and modernity // American Historical Review. 2001. № 5 (106). P. 1587–1618.

19 19. *Diesbach G de.* Chateaubriand. P.: Perrin, 1995. 595 p.

20 *Fumaroli M.* Chateaubriand: poésie et terreur. P.: Fallois, 2004. 799 p.

21 *Gay P.* The Complete Romantic // Horizon. 1966. № 8. P. 12–19.

22 *Mourot J.* Le Génie d'un style. Chateaubriand. Rythmes et sonorités dans les "Mémoires d'outre-tombe". P.: 1960. 371 p.

23 *Sainte-Beuve C.-A.* Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire: Cours professé à Liège en 1848-1849. T. I. P.: Garnier, 1861. 412 p.

24 *Sainte-Beuve C.-A.* Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire: Cours professé à Liège en 1848-1849. II. P.: Garnier, 1861. T. II. 466 p.

25 *Scott M.* Chateaubriand: The Paradox of Change. P.: Peter Lang, 2015. 216 p.

26 *Tapié V.-L.* Chateaubriand. P.: Seuil, 1990. 193 p.

References:

1 Vinogradov A. Istoriya molodogo cheloveka (Shatobrian i Benzhamen Konstan) [The Story of a Young Man (Chateaubriand and Benjamin Constant)]. *Shatobrian R. Rene. Konstan B. Adol'f* [Chateaubriand R. Rene. Constant B. Adolf]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie Publ., 1932. Pp. 15–42. (In Russ.)

2 Mil'china V.A. Vstupitel'naya stat'ya [Introductory article]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of early French romanticism], ed. V.A. Mil'china. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 7–32. (In Russ.)

3 Mil'china V.A. *Parizh v 1814–1848 godah: povsednevnaya zhizn'* [Paris in the years 1814–1848: everyday life]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 975 p. (In Russ.)

4 Muhina G.A. *Liki francuzskoj kul'tury Novogo vremeni* [Faces of French culture of the New Age]. Omsk, Izdatel'stvo Omskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2012. 520 p. (In Russ.)

5 Muhina G.A. *Francuz o francuzah: vzglyad SHatobriana na mental'nost' svoej nacii* [Frenchman about the French: Chateaubriand's view of the mentality of his nation]. Vestnik Omskogo gosudarstvennogo universiteta, 1999, no. 1, pp. 35–39. (In Russ.)

6 Pecherin V.S. *Zamogil'nye zapiski* [Grave notes]. Moscow, Mir Publ., 1932. 99 p. (In Russ.)

7 Fage E. Shatobrian [Chateaubriand]. Translation ed. P. Konchalovsky. *Fage E. Devyatnadcatyj vek. Literaturnye etyudy* [Nineteenth Century. Literary studies]. Moscow, Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova Publ., 1901, pp. 9–80. (In Russ.)

8 Shatobrian F.-R. de. *Atala, ili Lyubov' dvuh dikarej v pustyne* [Atala, or Love of two savages in the desert]. Translated by M.A. Kheifets, ed. F.G. de- La-Bart. Moscow, Pol'za (Antik i Ko) Publ., 1913. 167 p. (In Russ.)

9 Shatobrian F.-R. de. Iz "Geniya hristianstva" [From The Genius of Christianity]. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary manifestos of Western European romantics]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 392–395. (In Russ.)

10 Shatobrian F.-R. de. Genij hristianstva [The genius of Christianity]. Translated by O.E. Greenber. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of early French romanticism], ed. V.A. Mil'china. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 94–220. (In Russ.)

11 Shatobrian F.-R. de. Opyt ob anglijskoj literature i suzhdeniya o duhe lyudej, epoh i revolyucij [Experience about English literature and judgments about the spirit of people, eras and revolutions]. Translated by V.A. Milchina. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of early French romanticism], ed. V.A. Mil'china. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 220–247. (In Russ.)

12 Shatobrian R.-F. de. Otryvok iz "Zashchity 'Geniya hristianstva'"» [Excerpt from The Defense of the 'Genius of Christianity']. Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 401–403. (In Russ.)

13 Shatobrian R.-F. de. Predislovie k "Atala" [Preface to Atala]. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 395–399. (In Russ.)

14 Satobrian R. Rene [Chateaubriand R. Rene]. Translation by N. Chuiko. *Shatobrian R. Rene. Konstan B. Adol'f* [Chateaubriand R. Rene. Constant B. Adolf]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie Publ., 1932, pp. 51–76. (In Russ.)

15 Shcherbatova I.F. *Vladimir Pecherin: strannik svobody* [Vladimir Pecherin: the wanderer of freedom]. Moscow, IF RAN Publ., 2018. 151 p. (In Russ.)

16 Berchet J.-C. *Chateaubriand.* Paris: Gallimard, 2012. 1056 p.

17 Counter A.J. A Nation of Foreigners: Chateaubriand and Repatriation. *Nineteenth-Century French Studies*, 2018, no. 3 (46), pp. 285–306.

18 Fritzsche P. Specters of history: On nostalgia, exile, and modernity. *American Historical Review*, 2001, no. 5 (106), pp. 1587–1618.

19 Diesbach G de. *Chateaubriand*. Paris, Perrin, 1995. 595 p.

20 Fumaroli M. *Chateaubriand: poésie et terreur*. Paris, Fallois, 2004. 799 p.

21 Gay P. The Complete Romantic. *Horizon*, 1966, no. 8, pp. 12–19.

22 Mourot J. Le Génie d'un style. *Chateaubriand. Rythmes et sonorités dans les "Mémoires d'outre-tombe"*. Paris, 1960. 371 p.

23 Sainte-Beuve C.-A. *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire: Cours professé à Liège en 1848–1849. Vol. I.* Paris, Garnier, 1861. 412 p.

24 Sainte-Beuve C.-A. *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire: Cours professé à Liège en 1848–1849. Vol. II.* Paris, Garnier, 1861. 466 p.

25 Scott M. Chateaubriand: *The Paradox of Change.* Paris, Peter Lang, 2015. 216 p.

26 Tapié V.-L. *Chateaubriand*. Paris, Seuil, 1990. 193 p.

УДК 7.01
ББК 87.87

Ступин Сергей Сергеевич
Кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru
Ключевые слова: художественная форма, экзистенция, современное искусство, язык искусства.

Ступин Сергей Сергеевич

Антрополо-гические аспекты языка искусства

Проблему человека справедливо считать не только основным вопросом философии, но и одной из вечных тем искусства. Между тем лишь в XX веке в рамках «фундаментальной онтологии» М. Хайдеггера были предложены «онтические» категории, наделяющие фундаментальные характеристики, свойства и качества внутреннего бытия человека онтологическим статусом и выводящие аналитику феномена человеческого существования на принципиально новый уровень философского постижения. Свой ответ антропологическим вызовам эпохи дали и мастера искусства последнего столетия: экзистенциальные феномены были адаптированы разнообразными средствами художественного изъяснения. Аналитика способов репрезентации экзистенциального в искусстве позволяет выделить конкретные доминанты («экзистенциальные архетипы»), обретающие в сфере эстетического особую значимость. Под ними подразумеваются сущностные смысложизненные комплексы, фундаментальные состояния человека, его побудительные мотивы и способы активности: экзистенциалы свободы, одиночества, любви, боли, творчества, страха, бытия-к-смерти и др. Исследование возможностей художественного моделирования («трансляции») подобных доминант в семантическом и пластическом поле конкретных художественных произведений — актуальная задача современной эстетики и искусствознания.

Stupin Sergei S.
PhD in Philosophical Sciences, Leading Researcher, The Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru
Key words: art form, the existence, modern art, art language.

Stupin Sergei S.

Anthropological Aspects of the Language of Art

The problem of human being is rightly considered not only the main question of philosophy but also one of the interminable themes of art. Meanwhile, only in the twentieth century based on an interpretation of the work the “fundamental ontology” of M. Heidegger, were suggested the “ontic” categories that endow the fundamental characteristics, properties and qualities of the inner being of a person with ontological status and take the analyst of human existence to a fundamentally new level of philosophical comprehension. The masters of the art of the last century also gave their answers to the anthropological challenges of the era: existential phenomena were adapted by various means of artistic explanation. The analysis of the ways of representing the existential in art makes it possible to single out specific dominants (“existential archetypes”), which acquire special significance in the aesthetic sphere. Below them implies essential nature life meaning complexes, the fundamental states of a person, incentive motives and activity ways of “homo existentialis”: the existentials of freedom, loneliness, love, pain, creativity, fear, existing towards death, etc. The study of the potential of artistic modeling (“broadcasting”) of such dominants in the semantic and plastic field of specific works of art is an urgent task of modern aesthetics and art history.

Исследование креативного потенциала экзистенциально ориентированного сознания в перспективе современной эстетики представляется одной из центральных задач всего комплекса наук об искусстве и его восприятии. В последние годы интерес к этой междисциплинарной теме нарастает, что отражено в ряде трудов, созданных в русле культурной антропологии. В числе заметных работ, опубликованных на русском языке, стоит выделить коллективные монографии «Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире» [1] и «Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии» [3], изданные под руководством О.А. Кривцуна, новый теоретический раздел «Эстетика как антропология искусства» в третьем издании «Эстетики» этого же ученого [7, с. 391–436], хрестоматию «Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры» (ответственный редактор — Н.Н. Мазур) [2], включающую тексты видных представителей исследовательского направления visual studies, монографию С.П. Батраковой «Современное искусство и наука. Место человека во Вселенной» [4].

Актуальность «экзистенциального искусствознания», предметом которого выступают многообразные способы репрезентации антропологических смыслов в искусстве, художественные аналогии антропокультурных явлений и процессов, играющих существенную роль в индивидуальном бытии человека, на текущем этапе подчеркивается самой художественной практикой, спецификой формообразования, модуляциями языковых средств произведений новейшего искусства во всем его видовом богатстве.

Художественное моделирование экзистенциального

Анализ экзистенциальных смыслов (точнее — экзистенциальных значений) в искусстве, как представляется автору этих строк, может и должен быть распространен не только на произведения художников-экзистенциалистов, непосредственно апеллирующих к данному философскому направлению или испытавших его влияние, но на самые разнообразные художественные практики — объекты, в восприятии которых для зрителя оказывается особенно ощутимым и значимым его «экзистенциальный экстракт», онтологическое наполнение которого



Илл. 1. Виктор Калинин. Марфа. 2014



Илл. 2. Виктор Калинин. Пределы. 2002

связано с репрезентацией или художественным моделированием определенных состояний человека.

Эти базовые состояния, которые М. Хайдеггер назвал экзистенциалами (или экзистенциалиями) и которые наделил статусом категорий в работе «Бытие и время» (1927) [9], вопреки ряду критических мнений, не являются анархично произвольными [6, с. 4–56]. Духовная культура Новейшего времени осмысливает экзистенциал как последний оплот во всем разуверившегося человека. У меня отняли ощущение гармонии и целесообразности мира, но никто не отнимет у меня уверенности в том, что «я есть». *«Я есть» значит «я люблю», «мне больно», «я боюсь», «я надеюсь», «я свободен», «я одинок», «я способен задавать вопросы бытию» и т.д.*

Непобедимая сила экзистенциала — в очевидности его реальности. Экзистенциальное, если пытаться осмысливать его системно, надстраивается над глубинными слоями бессознательного, которое в свою очередь связанно с комплексом базовых рефлексов, данных каждому homo sapiens априорно. Иными словами, индивидуальный



Илл. 3. Наталья Интезарова. Сущность душ. 1993

внутренний мир личности — бытие-для-себя — всякий раз уникально окрашено, его экзистенциальные нюансировки прихотливы и неповторимы, но в основе его так или иначе лежат одни и те же «тона», одна и та же «архитектура» — экзистенциальные инварианты.

Основополагающие человеческие состояния можно представить в качестве производных фундаментальных биологических и психодуховных комплексов, прошедших фильтр личности, преломленных сквозь призму рефлексии. Непосредственное переживание каждого экзистенциального состояния сопровождается эффектом ощущения *себя-живого,* оно и характеризует инвариант. Через каждое из них мы прикасаемся к своей сущности — и, что может быть еще важнее, — к себе как человеку, к глубинным основам нашего биологического вида. При этом возникает, на первый взгляд, парадоксальная ситуация: с одной стороны, экзистенциальный опыт формирует мою личность, мою неповторимую индивидуальность, которая навсегда прекратит существование с момента моего физического исчезновения, с другой — сам процесс подобного собирания уникального Я возможен за



Илл. 4. Наталья Интезарова. Ночной трамвай. 1991

счет «подключения» к общему для всех источнику в коллективном бессознательном — по сути, к обезличенному «человеку вообще», сумме «архетипических» предэкзистенциальных состояний — ощущений, праобразов, побуждений к действию.

Условность искусства ставит барьеры при любой попытке художественной репрезентации экзистенциальных состояний, и вопрос о буквальной «ретрансляции антропного, экзистенциального» в художественном творчестве нельзя признать корректным. Однако теоретическому и эмпирическому исследованию поддается феномен художественного моделирования экзистенциального смысла, «припоминания» художником полученного ранее онтического опыта или попытки различными языковыми способами создать художественный аналог конкретного переживания.

При этом автор волен преследовать самые разные цели. «Экзистенциальный фермент» может осознанно взращиваться в произведении, привноситься в него, но может возникать и спонтанно, порой исключительно за счет пластической метафорики. И в том,

и в другом случае неизбежны коллизии, обусловленные конкретикой формы, качеством языка, самовольно диктующим новые ассоциации, пластические и когнитивные смыслы.

При анализе отношений художественной формы и экзистенциального смысла все время встает вопрос о естественности, органичности или, напротив, чрезмерной условности подобного моделирования. И соответственно — убеждающей силе экзистенциального аналога, данного в художественной форме, интенсивности его воздействия на зрителя и на самого автора. При этом реципиент всякий раз должен отдавать себе отчет, что испытывает действие «переплавленного», «превращенного» экзистенциала или его рукотворно созданного художественного двойника, активизирующего в нашем восприятии сложные механизмы *узнавания, катарсиса, эвокации.*

Антропология изобразительных средств и языковых приемов — отдельный пласт этой большой темы. Каким образом экзистенциальное переживание может выразить в живописи колорит, фактура, характер контура, штриховка, линия? Художественное моделирование экзистенциального опыта, рождение антропных смыслов на уровне первоэлементов языка искусства — прихотливый многогранный процесс. Анализ семантических возможностей художественной формы, ее пластических характеристик, материалов, фактурных свойств — собственно «вещества искусства» — специальная задача экзистенциально ориентированного искусствознания. И здесь эмпирический анализ способен показать, как сквозь мерцание формы мерцает экзистенция.

Репрезентация экзистенциального в творчестве современных российских художников

Новейшее искусство во всем своем стилевом и концептуальном многообразии все чаще преследует цель восполнить дефицит индивидуального «экзистенциального пространства», который испытывает современный человек в России, странах Европы и Северной Америки. Художники вырабатывают новый арсенал средств передачи экзистенциальных состояний от автора к реципиенту. Своеобразная «экзистенциальная коммуникация» становится востребованным направлением этих поисков. Искусное художественное претворение

экзистенциального опыта является целью как для академически ориентированных мастеров, так и для приверженцев неклассических художественных практик. Современные авторы прибегают к поэтике «открытой формы» [10; 8, с. 77–106], «средового эффекта», «дословного» [5, с. 5–14], «органичного», интерактивного — наиболее востребованным способам формообразования, концептуального и пластического мышления в современном искусстве.

Высоким градусом экзистенциального напряжения отмечены произведения многих отечественных мастеров. Аналитика их творчества с позиций экзистенциального искусствознания позволяет выявить модусы «*человекомерности*» (термин О.А. Кривцуна) [1, с. 11–54] — реконструированные языком искусства экзистенциалы свободы, онтического вопрошания (трансцендирования), одиночества, любви, страха, боли — на разных уровнях художественного послания.

Трансцендентальная доминанта, апеллирующая к экзистенциалу «предельного вопрошания», способности и потребности человека ставить бытию «последние вопросы», ярко обнаруживает себя как в творчестве признанных мэтров современной живописи и графики, так и в оригинальных произведениях менее известных мастеров наших дней.

Художественная антропология одного из лидеров поколения семидесятников Виктора Калинина рождается из переосмысления традиций русской иконописи, символизма, сурового стиля. Характерный прием дробления предметных форм отсылает временами даже к кубизму. Колористические контрасты, динамика светлого и темного, ритмическая игра контуров драматизируют композиционное пространство. Кажется, что сами прототипы полотен застигнуты художником в ситуации медитативной самоуглубленности, молитвенной самопогруженности. Таковы живописные работы «Май» (1989), «Анастасия» (2010), «Фигура на темном фоне» (2010), «Рисовальщик» (2011), «Марфа» (2014), произведения из цикла «Мастерская» и многие другие. Пластическое мышление Виктора Калинина воссоздает на холсте процесс протекания, дления времени, его мудрого осмысления, данного в гаптическом осязании фактурной красочной поверхности. Созданные художником художественные эквиваленты трансцендирования воплощают само вопрошание как онтологическую способность и потребность человека ставить перед бытием «последние» вопросы.



Илл. 5. Алексей Морозов. Caryatid Supersonic. 2012

Визионерская устремленность к потаенному ощутима во многих живописных работах Натальи Интезаровой (родилась в 1957 г.). Лаконизмом исполнения и оригинальной авторской символикой привлекает картина «Сущность душ» (1993). Холст, разделенный на девять равных квадратных ячеек, как в детской игре крестики-нолики, отсылает зрителя к ребусам Рене Магритта. Художественное проникновение в «суть вещей», провозглашенное сюрреализмом, находит у Интезаровой закономерное продолжение в своеобразной «художественной аналитике» души. Каждую из ячеек живописного пространства занимает биоморфное образование, дешифрующее название. «Души» у Интезаровой предстают непоседливыми диковинными существами фисташкового цвета, сочетающими в своих причудливых телах узнаваемые фрагменты изображений внутренних органов человека из учебника анатомии и элементы духовых музыкальных инструментов. Все «души» разные. Одна закручена, как валторна. Другая напоминает шотландскую волынку. Третья — одновременно и оркестровая туба, и рыба с плавниками-вентилями и рас-



Илл. 6. Алексей Морозов. Cantata iTunes. 2016

пахнутым на зрителя глазом. Раструбы музыкальных инструментов неслучайно ассоциируются с внимающим ухом: «души» Интезаровой одновременно и возглашают, и слушают. Персонажи картины невольно заставляют вспомнить античные представления о человеческой душе («сухие» и «мокрые», «колючие» и «мягкие» души Платона) и вновь задуматься о противоречивом и нестабильном экзистенциальном положении современного человека — неспокойного, изменчивого, рефлексирующего.

Визионерскую сторону творческого мышления Интезаровой полнее других раскрывает мотив ночи, предстающей в работах художника в нескольких ипостасях. В фантасмагории «Летняя ночь» (2005) передано ноктюрное, умиротворяющее состояние покоя и безвременья. Залитая лунным светом столешница обозначена лаконичной высветленной линией. По ее сторонам на столь же контурно намеченных стульях — очертания женщины и ребенка. Их взгляды направлены вглубь холста, в ночное небо и море, к горизонту, где теряется точка перспективы. В левом углу угадываются очертания



Илл. 7. Александр Пономарев. Ветрувианский человек. 2015

сказочного готического замка, а над героями в звучных пятнах синего и охристо-красного парят эфемерные фигуры волшебных эльфов, почти тающие в ночном воздухе. Цветовые вихри над головами людей — летние мечты матери и ребенка, рожденные медитативной тишиной, в которой можно различить шелест ангельских крыльев.

Знаком философского абстрагирования ночь становится в картине «Ночной трамвай» (1991). Промчавшийся поздним вечером неподалеку от Ярославского вокзала в Москве, он словно вклинился в сознание автора, запечатлелся в его памяти, как на матрице фотокамеры. Переданный контрапунктом интенсивно оранжевых и глухих красных тонов, его абрис выстроен на ритмическом чередовании вертикальных и диагональных линий, которые удваиваются и расслаиваются, создавая эффект движения. Из черных окон видны лица ночных пассажиров — бледные пятна, напоминающие театральные маски. Они тщетно всматриваются в пространство за окнами — снаружи нет ничего. Пустота ночи. Тщетность бытия.

Полны тревожной экспрессии и «Желтые качели» (2004). Данные лишь несколькими нервными линиями, они повисают в темной глубине холста. Перекладина горбится, как хребет животного, одно из сидений напоминает страдальчески опущенную голову, едва обозначенные опоры — ноги, что позволяет ассоциировать образ с агонизирующими чудовищами Френсиса Бэкона. Впрочем, Интезарова далека от бэконовской эстетики безумия и ужаса. В «Качелях» сквозит экзистенциальное одиночество и боль.

В свою очередь ночная беседа манекенов («Диалог», 1994) отсылает зрителя к известным работам Джорджо де Кирико, Отто Дикса, Леона Спиллиарта. Ночь здесь — пора мистических откровений, территория чуда, где вещи причудливым образом трансформируются и одушевляются.

Определенную оппозицию одухотворенным, трансцендирующим персонажам Виктора Калинина составляет образный мир Алексея Морозова (родился в 1974 г.). В таких проектах, как Antologia (2011) или Pontifex Maximvs (2017), скульптор переосмысливает наследие эллинистической скульптуры и архитектуры. Герои скульптурных групп Морозова — это ожившие куросы и кариатиды, которым ведом весь спектр негативных, разрушительных эмоций человека XXI века — фобий, неврозов, маниакальных, депрессивных состояний.

Одной из символических доминант у Алексея Морозова выступает мотив крика. Античные статуи воздействуют на зрителя «сверхзвуком». Так Морозов визуализирует сумасшествие и отчаяние от пребывания в тотальной медиареальности (своеобразным брендом художника стал смартфон в руке кариатиды). Аффективность, агрессия, бегство в до-культурное и невербализованное (словно доносимое на ультравысоких частотах) интерпретируется как вынужденный ответ человеческого естества на вызов цивилизации и истории. Энергию бунта выражает антагонизм материалов: бумаге противостоит бронза и камень, экзистенциальный конфликт символически усиливается противостоянием на уровне первоэлементов.

Убедительным примером репрезентации экзистенциального в процессуальных формах неоавангарда можно считать известный перформанс Александра Пономарева «Ветрувианский человек» («Витрувий» здесь рифмуется с «ветром»), проведенный на борту судна Российской академии наук в Атлантическом океане близ Гренландии

в 2015 году. Основным реквизитом в этой работе стала увеличенная копия ветроуказателя, так называемого «колдуна», — конуса из материи с креплением к металлическому кольцу. Внутри окружности расположился сам акционист в позе Витрувианского человека Леонардо да Винчи. Так художник стал прибором для определения силы и направления ветра — точкой концентрации стихий бытия, метафорическим выражением экзистенциалов свободы и творческого горения.

Какими бы разнообразными и многоликими ни были поиски современных художников, фокусом интенций новейшего искусства продолжает оставаться человек. Репрезентация экзистенциальных смыслов и сегодня — одна из главных потребностей искусства кинематографа, театра, поэзии и прозы, изобразительного искусства. Сознавая себя частью грозного, атакующего бытия, в полной мере реализуя хайдеггеровский экзистенциал бытия-к-смерти — понимания трагической ситуации ежесекундного предстояния перед Ничто — человек XXI века обретает себя как существо свободное и существо творящее.

Список литературы:

1 Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2017. 392 с.

2 Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Отв. ред. Н.Н. Мазур. СПб., М.: Новое издательство, 2018. 544 с.

3 Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / Отв. ред. О.А. Кривцун. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 352 с.

4 *Батракова С.П.* Современное искусство и наука. Место человека во Вселенной. М.: БуксМарт, 2018. 288 с.

5 *Беспалов О.В.* Символическое и дословное в искусстве XX века. М.: Памятники исторической мысли, 2010. 237 с.

6 *Гагарин А.С.* Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх: от античности до Нового времени. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001. 372 с.

7 *Кривцун О.А.* Эстетика. 3-е издание, переработанное и дополненное. Москва: Юрайт, 2014. 549 с.

8 *Ступин С.С.* Открытая форма в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. 312 с.

9 *Хайдеггер М.* Бытие и Время. Москва: Ad Marginem, 1997. Пер. с нем. В.В. Бибихина. 452 с.

10 *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 384 с.

References:

1 O.A. Krivtsun, ed. *Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire* [Anthropology of art. The language of art and the measure of the human in a changing world]. Moscow, Indrik Publ., 2017. 392 p. (In Russ.)

2 N.N. Mazur, ed. *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiya issledovanij vizual'noj kul'tury* [The world of images. Images of the world. Anthology of visual culture research]. St. Petersburg; Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2018. 544 p. (In Russ.)

3 Krivtsun O.A., ed. *Plasticheskoe myshlenie v zhivopisi, arhitekture, kino i fotografii* [Plastic thinking in painting, architecture, film and photography]. Moscow; St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2019. 352 p. (In Russ.)

4 Batrakova S.P. *Sovremennoe iskusstvo i nauka. Mesto cheloveka vo Vselennoj* [Contemporary art and science. Man's place in the universe]. Moscow: BuksMart Publ., 2018. 288 p. (In Russ.)

5 Bespalov O.V. *Simvolicheskoe i doslovnoe v iskusstve XX veka* [Symbolic and «pre-verbatim» in the art of the twentieth century]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoj mysli Publ., 2010. 237 p. (In Russ.)

6 Gagarin A.S. Ekzistencialy chelovecheskogo bytiya: odinochestvo, smert', strah: Ot antichnosti do Novogo vremeni [Existen tials of human being: loneliness, death, fear: From Antiquity to the New age]. Ekaterinburg: Izdate l'stvo Ural'skogo universiteta Publ., 2001. 372 p. (In Russ.)

7 Krivtsun O.A. *Estetika.* [Aesthetics]. Moscow: Yurajt Publ., 2014. 549 p. (In Russ.)

8 Stupin S.S. *Otkrytaya forma v iskusstve XX veka* [Open form in the art of the twentieth century]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 312 p. (In Russ.)

9 Heidegger M. *Sein und Zeit*. Moscow: Ad Marginem, 1997. 452 p. (In Russ.)

10 Eco U. *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoj poetike* [The open work. Form and uncertainty in modern poetics]. St. Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 2004. 384 p. (In Russ.) УДК 78

УДК
ББК

Шамилли Гюльтекин Байджановна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
shamilli@yandex.ru
Ключевые слова: еврейская музыка, традиционная музыка, история музыки, теория музыки, этномузыковедение, макам, литургия, Идельсон, Передняя Азия, Персия, Кавказ, Израиль.

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Введение в проблему изучения музыкального наследия евреев Персии и Кавказа. Памяти Бруно Нетла (1930–2020)

Музыкальное наследие евреев Персии и Кавказа рассматривается в исторической перспективе и целостности культовой традиции и профессионального городского музицирования. В центре внимания — вопрос о подходе к изучению музыки одной из древнейших диаспор Передней Азии. Обобщен научный опыт, включающий вклад А.-Ц. Идельсона и выведена основная задача по выявлению устойчивых характеристик мышления в традиционной музыке еврейских общин. Автор обращает внимание на необходимость компьютерных и нотных расшифровок и ценность полевых экспедиций, аудио- и видеоархивов Израиля, Европы и США.

Giula Shamilli B.
Doctor of Science in Arts, Leading Researcher, Department of Theory of Music, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
shamilli@yandex.ru
Key words: Jewish music, traditional music, music history, music theory, ethnomusicology, Maqam, Liturgy, Idelson, Central Asia, Israel, Caucasus.

Giula Shamilli B.

Introduction to Studying the Jewish Musical Heritage of Persia and Caucasus. In Memory of Bruno Nettle (1930–2020)

The article examines the musical heritage of the Jews of Persia and Caucasus in the historical perspective and integrity of the cult tradition and professional urban music-making. The focus is on the scientific approach to the traditional music of the oldest diasporas in the Middle East. The author reviews the past scientific experience, including the contribution of A.-Z. Idelson systematises basic myths about Middle Eastern Jewish music and draws attention to the main task of identifying stable characteristics of thinking in the traditional music of Jewish communities and to the value of field expeditions, computer and musical transcripts, audio and video archives of Israel, Europe and the United States.

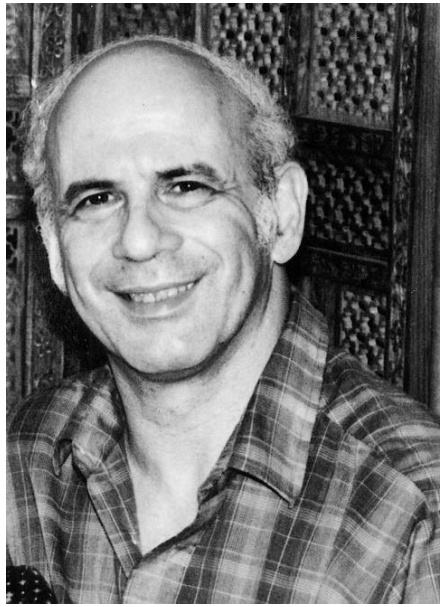
Введение

Так случилось, что написание проспекта моей плановой монографии «У рек Вавилона… Музыкальное наследие евреев Персии и Кавказа» совпало с контрастными событиями начала 2020 года — 90-летнием этномузыковеда Бруно Нетла и вслед за тем его трагической кончиной. Из жизни ушел удивительный человек, друг, учитель и ученый, оставивший значительный след в современной музыкальной науке. В конце 60-х годов двадцатого века Бруно Нетл, будучи в Иране, изучал принцип импровизации в традиционной музыке и обратил внимание на то, что рельефные скульптуры в древней столице Персеполя отражают двадцать восемь этнических групп, которыми правил император, а спустя 2500 лет — шахи династии Пехлеви (1925–1979), так же как их предшественники, использовавшие в своих целях внутренние противоречия меньшинств, «конкурировавших за власть с шиитским мусульманским большинством» [40, с. 191][(1)]. Он досадовал, что не знает музыки этноконфессиональных меньшинств Ирана в должной мере: «В традиционной городской музыкальной культуре, классической и популярной, музыканты часто бывали евреями, а армянские христиане — выдающимися мастерами инструментов; в деревнях и небольших городах Северного Ирана музыкантами часто бывали курды и белуджи[(2)]. В современной же музыкальной культуре, в симфоническом оркестре дореволюционного Ирана, исполнявшем западную музыку или музыку в западном стиле, часто играли евреи, зороастрийцы и бахаи (монотеистическая религия, основанная на учении Баба. — Г.Ш.). У них была своя традиционная музыкальная культура, о которой я почти ничего не знаю: имею в виду вклад меньшинств в развитие основополагающей музыкальной культуры, другими словами, вклад христиан и евреев в создание исламской музыки и этнических меньшинств — в музыку персидскую» [40, с. 190].

Настоящая статья — дань памяти Бруно Нетла. Она посвящена теме, не изученной в исторической перспективе и целостности

(1) Со ссылкой на [52, с. 162–163].

(2) Со ссылкой на [18, с. 86–114]. В связи со сказанным о белуджах, нельзя не уточнить, что историческая область Белуджистан, населенная этносом *белуджи*, располагается на юго-востоке Ирана.



Илл. 1. Бруно Нетл

музыкальной жизни этноконфессиональных меньшинств Передней Азии. Объект исследования — музыкальное наследие еврейских общин Персии и Кавказа, связанных единством путей миграции и факторами языка и культуры.

Еврейская музыка

Музыкальное наследие евреев, обретших новую родину после вавилонского плена, принадлежит одной из древних диаспор[(3)], сохранившихся на этих землях вплоть до Новейшего времени. Империи сменяли друг друга, сужались до пределов Междуречья и расширялись до границ Кавказа, но не менялись география расселения евреев и пути миграции, оставившие заметный след в истории, топонимике и фоносфере больших городов и малых поселений региона. Пути от вавилонской

(3) По традиции именуется вавилонской.

Суры[4] и Пумбедиты[5] — центров крупнейших талмудических академий, — от сасанидского Ктесифона[6], в тридцати километрах от которого был позднее отстроен Багдад, вели в Ахваз, Сузы и Экбатаны, а далее — в Исфахан, Кашан, Йезд и Шираз, постепенно поднимаясь к горам Кавказа через Гилан на северо-востоке, Табриз на севере, Урмию, Сальмас и Санандадж на северо-западе.

На этих путях стояли древние города и возникали новые еврейские «местечки». До первой четверти двадцатого века они приводили в заболоченный Евлах, а далее, на западе, в заброшенный Шамхор, оттуда в Дзегам, соседний Самух, Татлу, Кесаман и так до самого Черного моря, а на востоке — в Локбатан, Баку, Зира, Бильга, Джорат, через Шамаху, Кубу к древнему Дербенту, расстелившемуся на берегу моря Хазарского. О последнем на древнееврейском говорили — «вернулось» (от корня חזר, hāzar), ибо море всегда возвращалось после сжатия, регрессии[7], как вернулись в стены Иерусалима те, кто тысячелетиями наблюдал из прибрежных поселений и крепостей чудо бесконечно повторяющегося сжатия-и-расширения, сохраняя память о прошлом: «6. Прилипни язык мой | к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не возведу Иерусалим во главу веселья моего: !» (Пс. 137)[8]. В памяти хранились пути депортаций, насильственного переселения, связанного с геополитическими целями правящих элит, много реже — пути бегства от погромов и насилия. Однако арабные и вьючные дороги[9] были не только дорогами печали и поиска лучшей

(4) Сура — город в южной части Вавилона на реке Ефрат, располагавшийся, согласно древнееврейским источникам, на восточном побережье реки.

(5) Пумбедита (варианты названия — Пумбедиса, Пумпедита; арам.: פומבדיתא), досл. «Устье реки» — встречающееся в древнееврейской литературе название города, расположенного вблизи современного Фаллуджа иракской провинции Анбар.

(6) Ктесифо́н (греч. Κτησιφῶν (Ktēsiphōn) — столица Парфянского царства, а затем — империи Сасанидов.

(7) Об уникальном свойстве Каспийского озера см. [8, с. 45–57.].

(8) Псалом 137 «У рек Вавилона». В Синодальном переводе Пс. 136 «На реках вавилонских». Здесь и далее приводится масоретская пагинация. В русском переводе сохранены знаки, маркирующие структуру стиха. — Г.Ш.

(9) «Арабной» называли дорогу, по которой могла проехать араба — длинная телега на четырех колесах с железными осями, а «вьючной» — дорога, по которой могли пройти только вьючные животные.

жизни — это были дороги долгожданной встречи — паломничества в Иерусалим[10].

Какова судьба еврейского музыкального наследия на этих путях, и как оно трансформируется сегодня в Земле Израиля? Вряд ли в музыкальной науке существует более сложный феномен, чем «еврейская музыка». Неутихающие дебаты нарастают слоем новых концептов от специалистов различных областей — археологов музыки, этномузыкологов, фольклористов, исследователей еврейской литургии и, конечно же, композиторского наследия различных периодов и стран. Автору этих строк приходилось принимать в них непосредственное участие[11], испытать противоречивость мнений — от категоричного отрицания понятия «еврейская музыка» до его полного слияния с концепцией музыки мировой, что не удивительно, учитывая непростой сюжет еврейской истории.

Не менее сложным термин «еврейская музыка» предстает в контексте устного музыкального наследия, традиционной музыки, которая по природе имеет *региональный характер*, связывая опыт сопредельных народов в единое целое. Можно ли в таком случае говорить о еврейской музыкальной идентичности, каковы масштабы этого понятия и социокультурные механизмы, позволяющие сохранять музыкальное самосознание?

Вряд ли на эти вопросы найдется однозначный ответ. Вместе с тем наступило время, когда исследование локальных музыкальных традиций Передней Азии не может обойтись без полноценного изучения роли этноконфессиональных меньшинств в строительстве устного профессионального музицирования, включающего и культовую, и дворцовую городскую музыку — искусство maqām. Эта тема особенно актуальна с последней четверти двадцатого века, когда масштаб case

(10) Считается, что когда «после смерти Александра Македонского рухнуло политическое единство мира, религиозные и духовные связи между Иерусалимом и диаспорой, сформировавшиеся в эпоху персидского владычества, сохранились, укрепили сознание национального и культурного единства еврейского народа и играли важную роль на протяжении 23 последующих веков его истории», см. [15]

(11) Круглый стол “What is Jewish music” с участием выдающихся ученых по исследованию еврейского музыкального наследия был организован в рамках Международного конгресса ‘Magnified & Sanctified. The Music of Jewish Prayer II’. Hannover, EZJM. 9–12 September, 2019.

studies достиг нового уровня в осмыслении музыкальных реалий, а тема участия еврейских музыкантов во всех видах музыкальной деятельности — практической и интеллектуальной — на территории исторической Персии и Кавказа зазвучала пусть и коротким, но значимым лейтмотивом в авторитетных трудах.

Научный опыт

Важно принять во внимание не только классические работы Генри Дж. Фармера[12] (1882–1965) и Авраама Цви Идельсона[13] (1882–1938), но и опыт Амнона Шилоаха[14] (1928–2014), Алена Шаулли (р. 1939)[15], Лоренса Леба [34, 35], Мерав Розенфельд-Хадад[16] (р. 1958), Насера Наджми[17], Амнона Нецера[18], Эдвина Серусси[19] (р. 1953), Хумана Саршара[20], а также Манашира Якубова[21] (1936–2012) и Пириса Элиягу[22] (р. 1960), в разной степени уделивших внимание музыкальному наследию евреев данного региона. Ученые, духовно и ментально связанные с землей, покинутой предками уже в Новейшее время, ощущают эту связь через музыку, — то, что опосредованно включает тысячелетний человеческий опыт и обладает самой сильной прогностической функцией[23].

Один из моих предшественников, Ален Шаулли[24], родился в Тегеране (1939) и в одиннадцать лет эмигрировал во Францию, где окончил Государственный университет (1966), получив медицинское образование[25]. Как иранец еврейского происхождения, он сохранил любовь к земле, в которую тысячелетиями прорастали его корни[26]. Ален не был безразличен к традиционной музыке, сохраняемой этноконфессиональными меньшинствами Ирана. Написав диссертацию «Еврейские музыканты Ирана XIX–XX вв. и их вклад в сохранение иранского музыкального наследия» (1996–1998, рук. Хома Натех)[27], он успешно защитил ее в Сорбонне (2002)[28].

Похожая судьба ожидала Мерав Розенфельд-Хадад (р. 1958)[29]. С детства увлекавшаяся музыкой Мерав, получила по настоянию отца другое, фундаментальное экономическое, образование, вернувшись к любимому делу спустя десятилетия. В 2019 году она издала книгу о культовой внесинагогальной музыке вавилонской общины Израиля [43]. Родившись в Израиле и получив английское образование, Мерав описывает еврейскую литургию Багдада глазами человека, не покидавшего его ни на день. «Один бог, одна музыка» — гласит строка в названии ее книги, отсылающая к рамке с именами бога на иврите и арабском в кабинете ее отца, предпринимателя, работавшего с другом-арабом. Импульсом к написанию книги стало глубоко личное переживание от опыта соприкосновения с рукописным сборником деда, раввина одной из старых синагог Багдада. Он использовал карманную книжку с текстами для богослужения, семейных праздников, «светского» музицирования и т.д. Изучив рукопись, Мерав обнаружила, что стихи создавались еврейскими авторами на протяжении тысячи лет, тогда как мелодии, на которые они распеваются сегодня, по ее мнению, арабские (см. комментарий ниже по тексту).

(12) См. [24, 25, 26, 27].
(13) См. [29, 30, 31].
(14) См. [14, 41, 48].
(15) См. [19, 20, 21].
(16) См. [43].
(17) См. [36].
(18) См. [37, 38, 39].
(19) См. [46].
(20) См. [44].
(21) См. [16].
(22) См. [23].
(23) Об этом см.: [1, с. 142–157].
(24) Иранское имя *Хосров Шаулли*. В течение двух лет (1994–1995) посещал семинар ‘École des Hautes Études en Sciences Sociales’ (EHESS, рук. Нэнси Грин) по теме «Еврейская идентичность в России и Европе XIX–XX вв.».

(25) Поступив в Сорбонну (1990) на кафедру Восточных языков (персидский), Шаулли в 1995 году завершил социологическое исследование «Бассиджи» о суицидальных наклонностях отчаявшихся иранских подростков, оставшихся без поддержки родителей (рук. проф. Фархад Хосровхавар).
(26) Имеется в виду дореволюционный Иран (до 1979 года).
(27) См. [19].
(28) На тот момент Алену было шестьдесят шесть лет. Его книга выдержала несколько изданий (2002, 2006, Harmattan) в облегченном и сокращенном вариантах, в английском переводе под новым названием ‘Jews of Iran through their Musicians’ (2011), что свидетельствует о интересе к этой теме. См. [21].
(29) Родилась в Израиле в еврейской семье, покинувшей Багдад в 1949 году. В сорок пять лет защитила диссертацию в Лондонском университете как этномузыковед.

На вопрос — реально ли вернуть прошлое с уважительным отношением друг к другу — Мерав отвечает положительно, настаивая —только при условии опирания не на политическую конъюктуру, а собственное, исключительно *положительное переживание в опыте общения с Другим*; при условии ориентации на авторитетные источники для выстраивания уважительных отношений[30]. В какой степени ее личный опыт повлиял на результат исследования и обусловлен социальным контекстом жизни вавилонских евреев, — прояснится из сопоставления различных позиций и мнений.

Точка зрения Алена иная. Он говорит, что «существование еврейских музыкантов в Иране и их вклад в сохранение традиционной музыки — это реальность, признанная большинством иранцев, а в книгах о иранских музыкантах приводятся еврейские имена наряду с другими, большей частью мусульманами, с которыми они вместе играли. Говорили о касте еврейских музыкантов — столь существенным был их вклад. Почему же евреи занимают такое положение в иранском обществе, какова их история, позволившая занять столь важное место в персидской музыкальной жизни? Надо признать, что если евреи и интересовались традиционной музыкой, то это было не случайно, и ответов на этот вопрос, наверное, много. Однако исторически сложилось так, что они интегрировались в иранское общество на протяжении 2700-летнего сосуществования сначала с зороастрийцами, а затем и с мусульманами после прихода ислама. Также очевидно, что религия запрещала мусульманам играть музыку, а еврейских музыкантов было много. К самым известным из них уже в современный период можно отнести Мортеза Нейдавуда, ученика Дарвиш хана; можно вспомнить и о Ильясе Зарпандже, прославившемся техникой игры на таре, и Рахиме Кануни, возродившем в Иране школу игры на кануне (qânun). В этом исследовании я постарался представить

(30) См. [28]. Продолжение истории, рассказанной Мерав, в целом согласуется с исследованиями ряда ведущих специалистов Иерусалимского университета по истории Палестины до 1918 года, — времени установления английского мандата. Источники и документы, в частности дневники жителей Иерусалима, зафиксировали опыт гармоничного сосуществования арабов и евреев, позволявший при необходимости нанимать еврейским семьям арабских кормилиц из соседних кварталов; таков был и семейный опыт Мерав.



Илл. 2. Мортеза Нейдавуд

другую точку зрения, еще неизвестную иранскому музыкальному обществу» [20, с. 4].

Ален, безусловно, прав, вспоминая иранских ученых, так или иначе обсуждавших вклад еврейских общин в развитие профессионального музыкального искусства Персии. Вспомним ряд замечательных работ, в частности неоднократно переизданную, в своем роде единственную двухтомную историю иранской музыки Рухуллы Халеги[31], уже упоминавшиеся исследования Насера Наджми и Хумана Саршара, а также Надери Бадии[32] и другие, генерализованные в фундаментальной Encyclopaedia Iranica. Последняя по сей день остается надежным источником цитирования по данной теме. Можно добавить и полезную зарисовку различных стилей исполнения еврейской культовой музыки в работе Амнона Нетцера[33], основанной на этнографическом методе и полевых записях, сделанных в Иране и Израиле; наконец,

(31) См. [33].
(32) См. [17].
(33) См. [39].

вспомнить обзор еврейских музыкантов ислама в статье Эдвина Серусси[34], уделившего скромное место Персии и Кавказу с указанием на необходимость полноценного исследования этой темы. Раппорт сообщает о неизданной магистерской диссертации Натаниэля Мусаи по иранской еврейской литургии, завершенной в Израиле в 2013 году [42, с. 93].

Очерки Шаулли отличаются подчеркнутым вниманием к социальному аспекту жизни еврейских музыкантов региона. Однако еще раньше об этом писал антрополог Лоренс Леб в статье, посвященной музыке Фарса[35]. Он считал необходимым обратить пристальное внимание на роль этноконфессиональных меньшинств, в частности еврейской общины, в развитии персидской музыкальной традиции, изменить сложившуюся точку зрения, которую Леб, как и Шаулли, не разъясняет, передавая в одной фразе: «А.-Ц. Идельсон почти полвека назад обрисовал влияние ближневосточной музыки на еврейскую; теперь же наша задача — обратить этот фокус вспять» [35, с. 11]. Ученый продолжает: «Существует непосредственное еврейское влияние на стиль, структуру и мелодику профессионально исполняемой музыки Фарса и, возможно, даже народную музыку этого региона. Музыковедам еще предстоит подтвердить эту гипотезу. Значительный корпус музыки необходимо проанализировать, тогда как дополнительный материал все еще должен быть собран, прежде чем можно будет предоставить какие-то убедительные доказательства этого тезиса. Тем не менее настало время для исследователей ближневосточной и североафриканской музыки *пересмотреть некоторые из своих основных предположений* относительно классического музыкального наследия (art music) этих регионов. Не следует ли начать поиск уникального еврейского материала в ‘нееврейской’ светской классической музыке [устной традиции. — Г.Ш.] и, возможно, даже в различных народных образцах на том основании, что профессиональные музыканты этого ареала часто были евреями с характерной для них традицией сакральной музыки[36]?» (курсив мой. — Г.Ш.) [там же].

(34) [46, с. 596–609].

(35) Фарс — историческая область Ирана, в настоящее время одно из административных делений.

(36) Лоренс по инерции опирается на неработающую в еврейской традиционной музыке строгую дихотомию светского и сакрального.

Вклад Идельсона

Трактовка Лоренсом уникальных трудов А.-Ц. Идельсона (1882–1938) — «Песнопения восточных евреев» и «Еврейская музыка в ее историческом развитии» — как якобы утверждающих влияние ближневосточной музыки на еврейскую потребует комментария. Обе работы Идельсона, думается, так и не были превзойдены ни по интуиции, ни по значимости сделанных им выводов. Возможно, его обобщения не были подкреплены в достаточной степени доказательным материалом. Однако они поразительно точны. Об этом с уверенностью можно сказать до того, как наступит время обосновать эту мысль конкретным аналитическим исследованием. Что именно представляется важным в трудах Идельсона, не оставивших равнодушными ни его сторонников, ни оппонентов?

В первую очередь, он представил язык еврейской музыки в контексте всей ближневосточной традиции как явление равноценное и значимое. Это демонстрируют сравнительные таблицы звукорядов и мелодических формул. Даже несмотря на то, что часть нотных примеров снабжена сомнительными знаками альтерации[37], современный специалист без труда распознает традиционную мелодию в ее аутентичном звучании. Нет оснований преувеличивать и степень увлеченности Идельсона популярной в то время теорией заимствований. Идельсон в целом был прав, (1) выделяя несколько общих звукорядов для «всех еврейских традиций», восточных и западных, и (2) когда говорил, что восточные евреи используют четвертитоновые лады, тогда как (3) западные — используют похожие, но чаще с полутоновым интервалом; и что (4) это не влияет глобально на конечный результат синагогального пения, а сравнение «технических различий» показывает, что (5)[38] восточные профессиональные и непрофессиональные музыканты импровизируют, оперируя традиционными мотивами (6) без гармонии (в европейском смысле слова. — Г.Ш.), поскольку не

(37) Например, в арабском ладе Bayati вместо b1 и e2 показаны две совершенно одинаковые косые черты, видимо, неоправданно замещающие эти знаки, без каких-либо пояснений, см. [31, с. 29]. Это, к сожалению, не единственный пример такого рода.

(38) Пункты (1–4), следовавшие ранее предлагаемых вниманию, посвящены извлечению генеральных характеристик восточной музыки в целом.

гармоническая интуиция, а унисонное пение в пределах квартового и квинтового диапазона и (7) фольклорный характер, выраженный (8) в коротких мелодических фразах, делает эту музыку понятной всем (в отличие от европейской профессиональной, композиторской), (9) распознается слухом через паттерны, передаваемые и разучиваемые устным путем[39].

Безупречно сформулированные выводы ученого еще в недавнем прошлом не высказывались даже узкими специалистами по ближневосточной музыке. Вспомним ущербную теорию тетрахордного происхождения персидской ладовой системы, скопированную со средневековых арабографичных трактатов о музыке IX–X веков, лишь формально следовавших древнегреческим образцам[40].

Во-вторых, если вклад Идельсона в музыкознание обсуждается и еще будет обсуждаться в диапазоне от исторических вопросов до применяемого им аналитического подхода, открытая им тема сравнительного исследования музыкального наследия западных и восточных еврейских общин сохраняет невероятную актуальность сегодня и не получила продолжения в предложенном им ракурсе.

Недавнее исследование показало, что составленная Идельсоном сравнительная таблица «мотивов»[41], привязанных к конкретным знакам te`amim в тексте книг ТаНаХа[42], была получена, скорее всего, в результате фиксации исключительно базовых тонов мелодики, базовых интонационных паттернов еврейской кантилляции[43]. Уточнение «скорее всего» появилось потому, что мы не имеем никаких сведений о том, как именно Идельсон выделял «мотивы». Выглядит так, что ученого не интересовало эмпирически данное *распевание* этих знаков на линейной оси времени, то есть контекстуальная природа интонирования, обусловленная разными факторами. Идельсон фиксирует глубинную структуру, или скрытую за украшениями *линию-схему*, сопоставимую по результату разве что с шенкерианским Ursatz[44] (оба музыковеда были почти что ровесниками и принадлежали к одной научной традиции, связанной с германской ученостью). Собственно линейное воплощение паттерна на временно́й оси при каждом его практическом воплощении будто остается за рамками сравнительной таблицы «мотивов» как *предварительная работа* ученого по изучению одиннадцати западных и восточных еврейских общин Палестины[45] — преимущественно первого поколения репатриантов рубежа XIX–XX веков. К такому выводу можно прийти после сопоставления образцов синагогальной и внесинагогальной культовой практики переднеазиатского региона, а также композиций искусства maqām, вобравших в силу этносоциального контекста существенную часть еврейского музыкального наследия.

Мое предположение о сравнении Идельсоном именно глубинных структур в интонировании Пятикнижия от Кордовы до Бухары во много раз усилит значение его работы, когда будет убедительно подкреплено аналитическим материалом. Для сравнения, труд Соломона Розовского (1878–1962) по разворачиванию «предварительной» (для Идельсона) работы в качестве самой цели исследования имеет иную ценность, показывая интонационные паттерны в масштабе ашкеназской традиции более подробно [11, с. 133], так как анализирует «мотивы» в контексте всего Пятикнижия. С точки зрения конечной цели работа Розовского не сопоставима по замыслу с задачей Идельсона. Выявление *древнего слоя интонирования* путем графической (нотной) фиксации *когнитивной выделенности звучания* — таким мне видится результат работы Идельсона, позволяющий распознать базовые интонационные паттерны, незаметные для слуха в потоке мелодической речи, в контрастных образцах традиционной музыки Передней Азии[46], связанной с еврейским музыкальным наследием.

Мифы и реальность

(39) См. [31, с. 26–27].

(40) Об этом подробнее см. [13].

(41) Идельсон называет их accent-motives, то есть мотивами, закрепленными за определенными графическими знаками в тексте еврейской Библии.

(42) ТаНаХ — акроним названий трех разделов еврейской Библии — Тора́ (ивр. תּוֹרָה) — Пятикнижие, Невии́м (ивр. נְבִיאִים) — Пророки и Ктувии́м (ивр. כְּתוּבִים) — Писания.

(43) См. [12, с. 79–115].

(44) Гипотетически эту мысль могли бы подтвердить рукописные черновики Идельсона, хотя такой путь доказательства представляется на данный момент утопическим.

(45) Исключение, пожалуй, составляет расшифровка одной из них — pazer, которая, скорее всего, представлена как мелодический паттерн, а не базовая интонационная линия-схема.

(46) Возможно, не только традиционного музыкального наследия.

Возвращаясь к работе Алена, попробуем понять, что побудило его пересмотреть взгляд на процесс строительства классической музыки устной традиции в Иране рубежа XIX–XX веков. Он, как уже говорилось, ссылается на иранских ученых, хотя не обобщает принятую точку зрения. Ее можно было бы сформулировать, принимая во внимание факт, который замалчивался долгое время, но влиял на ход вещей в научном сообществе. Речь о длительном отсутствии института государственности в еврейской истории, что не могло не повлиять на процесс формирования понятий, используемых в целом при изучении переднеазиатских музыкальных культур. Например, отсутствие термина «еврейский maqām»[47] в официально принятой типологии профессиональной музыки на уровне Международного Совета по традиционной музыке (ICTM) и других организаций было в существенной степени обусловлено именно этим фактом. Если слово maqām в сочетании с названиями постколониальных государств встречалось часто, например, «иракский макам», то на момент создания Международного Совета в 1944 году государства Израиль не существовало, а присутствие на первом Международном конгрессе арабской музыки (1932) в Каире более половины музыкантов еврейского происхождения, представивших во всем многообразии искусство maqām, похоже, не произвело соответствующего эффекта, хотя на фестивале первое место заняли еврейские багдадские исполнители жанра maqām al-ʿīrāqī[48].

О происхождении слова maqām от арамейского и древнееврейского maqom никогда не упоминалось в научной литературе[49], видимо, потому, что языки эти были запрещены в образовательных учреждениях СССР и стали выходить из подполья начиная с 1987 года. Напротив, арабский язык и культура всегда находились в научном и политическом приоритете.

(47) Впервые на русском языке появляется на обложке программы научно-образовательного проекта «Эшколот» («Еврейский макам. От древности к современности. Москва, 25 июля 2012 года», а позднее — в книге автора настоящей статьи, см. [13, с. 35].

(48) См. [32].

(49) Об этом см.: [6, с. 150].

Таким образом, критическое исследование литературы о музыке *сфарадим*[50], или *мизрахим*[51], показало, что сформировавшиеся стереотипы могут быть сведены к нескольким положениям, каждое из которых на самом деле является отдельной проблемой, тогда как вместе они связываются в узел устаревшего методологического подхода. В целом он был преодолен в музыкознании после 1971 года — времени пересмотра наследия старого универсализма[52] — однако, по-видимому, не коснулся процесса концептуализации еврейской музыки. Мифы, порожденные этим подходом, обобщены мною ниже.

Во-первых, традиционная музыка евреев Передней Азии описывается как заимствованная у этнического, точнее, языкового большинства, например, арабоязычных, персоязычных или тюркоязычных народов этого региона. Иногда аргументы сводятся только к тому, что евреи, будучи ангажированы правящими кругами местной элиты, отрывались от жизни своей общины, собственной музыкальной традиции, и потакали чужим вкусам, получая за это хорошее вознаграждение [20, с. 71–73]. Как правило, такие утверждения не аргументируются анализом музыки[53], передаваясь как легенда от одного поколения ученых к другому. Они преподносятся как сами собой разумеющиеся с опорой социологию: этническое или этноконфессиональное меньшинство заимствует музыку большинства, а большинство всегда влияет на меньшинства.

Однако мы знаем, что музыкальные явления, будучи зависящими от социальных отношений, не регулируются ими тотально в силу особой, звуковой, природы музыки и устной природы традиционной музыки, зависящей от трех важных факторов — слуха, памяти и механизмов передачи информации. Надо признать, что евреи действительно исполняли мелодии на языке большинства населения того или иного города, региона, страны или империи, они пели и играли как профессиональные музыканты.

(50) От топонима סְפָרַד, отождествляемого с Испанией.

(51) Мн. ч. מזרחים, mizraḥim «жители Востока», так принято определять еврейские общины Передней Азии.

(52) Имеется в виду подход XIX — первой половины XX века, обобщенный как «универсалистский» в различных сегментах современной науки.

(53) См. [ ].



Илл. 3. Арус Бен Шломо. Портрет анонимного художника. Персия, XIX в.

Вместе с тем опыт изучения музыки пограничных народов систематически показывает, что мелодический словарь бывает, как правило, схожим, но звучит на собственных языках вместе с изменением либо полной заменой вербального текста, что со временем отражается и на инструментальных версиях мелодики. *Границы традиционного музыкального наследия никогда не совпадают с политическими*.

Во-вторых, прижилось мнение, будто музыка евреев Передней Азии основана на арабских ладах и мелодиях, и даже когда евреи поют свои мелодии, их ладовая основа — арабская[54]. Такая арабоцентричная точка зрения когда-то, в первой половине двадцатого века, приписывалась почти всем без исключения локальным традициям передне- и центральноазиатского региона, в том числе традиционной музыке советских восточных республик. Со временем она была успешно преодолена. Сегодня же почти в каждой из музыкальных традиций Передней, Центральной Азии и на постсоветском пространстве разработана собственная ладовая теория на основе замеров строя музыкальных инструментов, компьютерного анализа образцов традиционной музыки и прочего.

(54) Подробнее см.: [43].

Обратим внимание на то, что если ладовая система переднеазиатского региона была впервые систематизирована на арабском языке в трактате о музыке Сафи ад-Дина аль-Урмави[55], ученого с неустановленным этническим происхождением из северного Ирана (область Восточный Азербайджан), сказанное является фактом арабского языка, но не арабского музыкального наследия, тем более — не арабской ладовой системы. Это факт систематизации ладовой системы на арабском языке, что, согласимся, не одно и то же. Сама ладовая система прошла длительный путь эволюции и в середине тринадцатого века была обоснована теоретически на базе музыкального строя пятиструнного уда. Сафи ад-Дин проживал на тот момент в Багдаде, а после нашествия монголов, разрушения столицы халифата и истребления ее жителей в 1258 году переехал в Табриз[56], где написал второй фундаментальный трактат о музыке[57], существенно пересмотрев собственные положения ладовой теории[58]. Перемещения Сафи ад-Дина из Урмии в Багдад, а потом в Табриз не сделали его теорию по существу ни арабской, ни азербайджанской, ни персидской. Ученые и музыканты того времени бесконечно мигрировали с запада на восток халифата и обратно, меняли места своего проживания, писали на двух, даже трех языках, но ни одна из этих реалий не отражалась в их сознании как значимая для этнического определения самой музыки и музыкального языка — ладовых звукорядов. Даже государства в тот период определялись не по этническому признаку, а названию правящих династий. Можно ли утверждать, что вербальный язык описания музыки (арабский) идентифицировался с самой музыкой, которая обсуждалась?[59]. Следуя этой логике мы должны будем при-

(55) См. [50].

(56) Древняя столица иранского Азербайджана. В настоящее время в Иране — столица административного деления Западный Азербайджан.

(57) См. 'Urmawī, Ṣafī al-Dīn. Risālah šarafiyya. Be ḫaṭṭ Ṣafī al-Dīn al-'Urmavī: mūsīqīdān-i qorn-i haftom h. q. Tihrān, 1383 [г. х. / 2005]. Факсимиле (Араб.).

(58) [51].

(59) Классический пример — трактат Тамбуриста Арутина, написанный армянским шрифтом на турецком языке о существе иранской (не персидской!) музыки. См. [9].

знать, что вся музыка, исследуемая на русском языке, принадлежит на этом основании русской культуре, но это далеко не так.

Перенося достижения современной этномузыкологии на материал еврейского музыкального наследия, было бы интересно предположить, что обобщение ладовой системы в термине maqāmat (мн. от maqām)[60], случившееся в начале четырнадцатого века на персидском языке в трактате о музыке Кутб ад-Дина Ширази (1236–1311)[61], могло быть результатом косвенного влияния устной музыкальной терминологии, принятой в среде еврейских музыкантов Шираза, на ученые трактаты о музыке[62]. Евреи, с давних времен разработавшие сложный институт организации культовых обрядов с помощью пения и игры на музыкальных инструментах, как и все другие народы не обходились без природного свойства ладового мышления. Однако еврейская литературная традиция не интересовалась античным жанром трактата о музыке и в рассматриваемый период истории не ставила перед собой такой задачи, редко пересказывая аристотеликов[63], не занималась систематизацией ладов, сохраняя актуальный интонационный словарь таким способом и в той степени, в какой это позволяло выделить и сохранить себя в музыкальной палитре региона.

Помня о том, что традиционная музыка — явление региональное, мы, тем не менее, твердо знаем, что именно еврейская традиция закрепила универсальные для переднеазиатского региона в целом формы интонирования за определенными знаками-*teamim*. Эта конвенция вырабатывалась веками при распевании книг ТаНаХа. Основа этих знаков во всех принципах и частностях существовала уже в III веке до нашей эры[64]. Конвенция знака и звучания со временем придала этой связке строго упорядоченный характер, скрепляя интонационные паттерны в *синтаксические структуры*. В какие именно — зависело от практических задач, как исполнительских, так и дидактических. Важно, что они распознаются мною в разных слоях традиционной музыки Персии и Кавказа как синтаксические структуры синагогальных распевов[65].

В-третьих, высказывается мнение, будто еврейская музыка исчезла после разрушения Второго Храма и возродилась только в Средние века на основе исламских (в первую очередь) и христианских ценностей[66]. Такая точка зрения представляется наиболее уязвимой, ибо отражает филологический взгляд на процесс эволюции музыки: если источник не описывает современную музыку, а рассказывает о музыке древней, значит на момент создания источника музыки не существовало. Такой взгляд не совпадает с музыковедческим. Также и опора на музыкальную археологию, соизмеряющую опыт культуры по памятникам материального наследия, чревата кардинальными выводами. Например, канонические тексты рассказывают, что «песни Сиона» были веселыми и воспринимались в Вавилоне на момент разрушения первого Храма как идентичные еврейским: «1. У рек Вавилона, там сидели мы и плакали, вспоминая Сион; 2. На ивы — между ними — повесили мы наши кинноры[67] 3. И там от нас требовали пленившие нас слов песни, притеснители наши — веселья: ‘Спойте нам из песен сионских! ’ 4. Как нам петь песнь Господа на земле чужой?» (Пс. 137: 1–9). Нужно ли понимать, что невозможность исполнения песни Господа на земле чужой означает необходимость заимствования чужого? Так ли просто функционирует механизм сохранения и передачи устного музыкального наследия?

Музыка в самой меньшей степени служила евреям способом для развлечения. В Древности она связывала народ с богом; в Средние века — стала средством уплаты налога за веру и принадлежности к своей общине, — *жизненной необходимостью*, ответственностью за семью и детей; в эпоху Модернизации в исламе — причиной утраты социального статуса и уважения среди своих и чужих, а в Новейшее

(60) Заметим, что Сафи ад-Дин называл ладовые структуры типовым понятием šudūd (ед. ч. šadd), используя лексему maqām лишь в словарном значении «места», но не терминологическом. Напротив, Кутб ад-Дин придал ему исключительно терминологическое значение «лада», «звукоряда».

(61) См. [49].

(62) *Фарси,* или персидский, к этому времени был основным языком еврейских общин данного региона. На нем не только говорили, но и писали книги буквами древнееврейского алфавита внутри общины (арабский шрифт персидского языка использовался в литературных и ученых кругах, о чем свидетельствуют и высокие должности, занимаемые евреями при дворах правителей в тот период времени).

(63) См. [26].

(64) Об этом см.: [10].

(65) См. [12, с. 79–115]; [47, с. 5–6].

(66) См. [3].

(67) В синодальном переводе — арфы или гусли.

время — способом возрождения, собирания разбросанного по миру наследия в Земле Израиля. Неизменным оставался принцип освоения, *делания своим многообразия окружающего музыкального мира*, просеивания мелодий сквозь собственное интонирование в процессе выбора, отбора и связывания их в музыкальный текст: «Можно предположить, что музыка представляет собой наиболее адаптированный к временно́му развитию реальности и универсальный в этом смысле, как это ни странно, максимально сжатый во времени вид искусства. Воспринимая музыку, слушатель (при соблюдении многочисленных прочих условий) наращивает свои прогностические способности, которые состоят в выявлении *важных закономерностей реальной жизни*. В сжатом и опосредованном виде временные ряды, соответствующие этим закономерностям, моделируются музыкальным произведением» (курсив мой. — Г.Ш.)»[(68)]. Таким образом, музыка передает сжатый во времени опыт реальный человеческой жизни, сама же возможность получить его за многие тысячи лет, отделяющие нас от прошлого, является уникальным свойством человеческого мышления, выраженным в звучании.

Основные задачи

Как изучать музыкальное наследие евреев Персии и Кавказа сегодня? Настало время собирать камни, создавая по крупицам целостную картину еврейской музыки — от литургии до городского музицирования, не ограничиваясь ни временными периодами, ни неоправданным разделением музыкальной традиции на свою и чужую. Ощущается необходимость в теоретическом исследовании интонационного словаря, анализе базовых и орнаментальных паттернов, изучении процесса трансмиссии интонаций из одного вида традиционной музыки в другой, из культовой — во дворцовую, где конструировались многочастные композиции так называемого искусства maqām, — профессиональной музыки, передаваемой изустно от учителя ученику пу-

(68) «Продолжая эту мысль и доводя ее до конца, вероятно, можно сказать, что музыка в своих высших выражениях, кроме всех известных функций (прикладных, эстетических и т.д.) обладает еще одной и, может быть, важнейшей — создает абстрагированную модель временного развития реальной жизни» [1, с. 142–157].

тем многократного повторения мелодий, их заучивания и связывания в целостный текст. Так можно сформулировать *центральную задачу* по исследованию музыкального наследия евреев Персии и Кавказа.

Насколько эта задача оправдана материалом? Условия жизни современной еврейской общины в Иране затрудняют проведение полноценных полевых работ по записи традиционного музыкального наследия. Однако и прошлый опыт, зафиксированный в материалах экспедиций, не изучен даже в необходимой мере. Бобины с магнитной лентой, сохраняющие уникальные записи полевых экспедиций Лёба, все еще не обработаны в архивах Университета Юты[(69)]. Не выполнена паспортизация образцов, хотя аудиофайлы доступны, но принесут пользу тем, кто погружен в исследуемую тему и способен по слуху определить название и функцию мелодий.

Нельзя не признать, что после революции 1979 года архив Лоренса приобрел большую ценность, ибо не прекращается миграционный поток с древнейших мест проживания евреев в городах и селах провинций Фарс, а также Исфахан, Йезд, Курдистан, Азербайджан, Гилан и Хорасан. Часть записей затронута в социологической диссертации Лёба. Исследователи отмечают, что она ограничена синагогальными песнопениями[(70)], что внесинагогальное богослужение, песни, сопровождающие домашние праздники еврейского календаря и Шаббат[(71)], оставлены без внимания [42, с. 93]. Очевидно, что невозможно в одной работе объять необъятное, — рассмотреть и звуковысотные аспекты, и метроритмические стороны мелодического нарратива, да и сам нарратив во всем его разнообразии, чтобы усвоить через музыку опыт прошлого. Такая задача непосильна ни антропологу, ни социологу, ни даже музыковеду. Если работа Лёба не удовлетворит исследователя ритмики мелодий, она по этой причине не утратит свою уникальность, передавая в транскрипциях, пусть и не подписанных оригинальным

(69) Полевые записи Лауренса Лёба, доступные исследователям, представляют четыре бобины, задокументировавшие широкий спектр музыкального наследия евреев иранского Курдистана и Шираза, а его полный архив состоит из шестидесяти бобин, которые предстоит систематизировать и каталогизировать, см. [42, с. 64–102].

(70) Записаны Лоренсом в 1967–1968 годы большей частью в Ширазе.

(71) Ша́ббат (ивр. שַׁבָּת) — седьмой день недели в иудаизме, в который Тора предписывает евреям воздерживаться от работы. Начинается с захода солнца пятницы и продолжается до захода солнца субботы.

текстом, застывший в 60-е годы двадцатого века фрагмент еврейской истории, к которой больше нет возврата.

Аналогичная картина предстает в связи с традиционной музыкой евреев Кавказа, связанного с Персией историей, культурой и языком — свитки Торы привозили на Кавказ из того же Багдада либо из срединной Персии[72].

Можно с сожалением констатировать непрекращающуюся эмиграцию из мест исторического проживания кавказских евреев и постепенную утрату своего языка. В разных лингвистических и исторических школах этот язык определяется терминами *farsi, tati* (*judeo-tat*) и *juhuri*. Собственный этноним народа *juhur*(*d*) был замещен понятием «горский еврей»[73], введенным старой русской этнографической школой после присоединения Кавказа к Российской империи. Как производное от *juhud*, это слово восходит к *yahud*, что на иврите значит «объединившийся [с другим]».

Ученые пишут и о других этнонимах кавказских евреев, один из которых — *tat* — исторически носили древние ираноязычные племена, занимавшиеся большей частью земледелием[74] и позднее принявшие ислам, а также армяне, практиковавшие в быту язык *tati* в силу тесного проживания с этими народами[75]. Все это создает определенные сложности в изучении устного музыкального наследия евреев Кавказа. В современной научной литературе постепенно преодолеваются проблемы этнографического характера, снимаются идеологические напластования прошлого, возвращается собственный этноним еврейского народа и название его языка. Музыкальное же наследие кавказских евреев с точки зрения его равномерного, целостного собирания и осмысления практически не изучено. Такие пласты традиции, как литургия и искусство maqām, освещены очень скромно[76], несмотря на титанический труд Пириса Элиягу по собиранию и расшифровке мелодий[77], предпринятый до эмиграции в Израиль. Осуществленный им проект «Еврейский макам»

(72) После вхождения в Российскую империю их стали доставлять из Литвы, см. [2, с. 24].
(73) См. [7, с. 56–67].
(74) См. [22].
(75) См. [5].
(76) См. [16, с. 59–60].
(77) См. [23], а также [4, с. 541–551, 422–436, 437–449].

при поддержке научно-образовательного проекта «Эшколот» (2012) и деятельность центра Maqāmat в Цфате заслуживают серьезного внимания, так как помогают понять скрытые за давностью веков механизмы эволюции устной профессиональной традиции в целом и искусства *maqām* в частности.

Заключение

Рассматривая проблему изучения музыкального наследия евреев Персии и Кавказа, мы не находим сколько-нибудь полного исследования по теме, представленной в целом мозаично, в аспекте определенных проблем либо временных периодов, исторических и аналитических фрагментов из самых разных сфер традиционной музыки.

Изучение устойчивых закономерностей мышления в контрастных по форме музицирования образцах традиционного музыкального наследия — литургической практике (синагогальной и внесинагогальной) и искусства maqām — сущностно необходимо. Достижение этой цели поможет составить непредвзятое представление о механизме сохранения и передачи устного музыкального наследия еврейских диаспор в условиях этноконфессиональных меньшинств переднеазиатского региона. Результат во многом зависит от подхода, не рассматривающего профессиональное музыкальное наследие евреев сквозь призму «своего» и «чужого», ибо такое разделение не поддерживается региональным характером традиционной музыки в целом. В этом случае мы обнаружим единый принцип конструирования литургических песнопений (*selichot*) и многочастных композиций устной профессиональной традиции (*maqām*), поймем, каким образом он обусловлен практикой распевания *te`amim* в чтении Торы, а также процессом связывания интонационных паттернов в определенные синтаксические структуры в зависимости от функций и формы музицирования. По той причине, что эти структуры распознаются в самых разных образцах традиционной музыки переднеазиатского региона, актуальность исследования материалов полевых экспедиций, компьютерных и нотных расшифровок, архивных аудио- и видеозаписей, хранящихся в Израиле и США, многократно возрастает, как и проведение полевых работ в местах, еще окончательно не покинутых одной из древнейших диаспор Передней Азии.

Список литературы:

1 *Бендицкий А.А., Арановский М.Г.* К вопросу о модулирующей функции музыки // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: URSS, 2007. С. 142–157.

2 *Давидов А.* Мудрецы Кавказа. Повествование о мудрецах Кавказа и традициях горских евреев. Иерусалим, 2004. С. 24.

3 *Идель М.* Концептуализация музыки в авраамических традициях. Лекция. Эшколот, 2017, 8 ноября. URL: https://www.youtube.com/ watch?v=5L08ye06tpM&t=375s (дата обращения 05.03.2020).

4 История и культура горских евреев. Сост. Е.М. Назарова, И.Г. Семенов. М.: Всемирный конгресс горских евреев, 2018.

5 Кавказский этнографический сборник. Вып. IV. Отв. ред. В.К. Гарданов. М.: Наука, 1969.

6 Концептуализация музыки в авраамических традициях — 2018: коллективная монография / Отв. ред. док. искусствоведения Г.Б. Шамилли. М.: Государственный институт искусствознания, 2018.

7 Русский антропологический журнал под ред. А.А. Ивановского. № 3–4. М., 1908. С. 56–67.

8 *Свиточ* А.А., *Янина* Т.А. Будущее Каспия — в его прошлом // Природа, 1996. № 2. С. 45–57.

9 *Тамбурист Арутин*. Руководство по восточной музыке / Пер. с тур., предисл. [с. 5–41] и коммент. Н.К. Тагмизяна. Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1968. 149 с.

10 *Тов Э.* Текстология Ветхого Завета = Textual Criticism of the Hebrew Bible / Пер. К. Бурмистров, Г. Ястребов. М.: Библейско-богословский ин-т св. апостола Андрея, 2001. 424 с.

11 *Хаздан Е.В.* От знака к звуку: проблема интонационной расшифровки масоретских помет в исторической перспективе // Мысль о музыке в авраамических традициях — 2019. Концепции звука & звучания с древнейших времен к XXI веку. Материалы международной научной конференции (Москва, 6–7 ноября) / Ответственный редактор Г.Б. Шамилли. М.: ГИИ, 2019.

12 *Шамилли Г.Б.* Исчезла ли «древняя музыка», или Что делает мелодию «еврейской» // Мысль о музыке в авраамических традициях — 2019. Концепции звука & звучания с древнейших времен к XXI веку. Материалы международной научной конференции (Москва, 6–7 ноября) / Ответственный редактор Г.Б. Шамилли. М.: ГИИ, 2019. С. 79–115.

13 *Шамилли Г.Б.* Философия музыки. М.: изд. дом ЯСК, 2020. 552 с., ил. — Серия «Философская мысль исламского мира: Исследования». Отв. ред. ак. А.В. Смирнов. Т. 5.

14 *Шилоах А.* О значимости голоса: два эссе о еврейской и арабской музыке // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах. Сборник статей. М.: МУЗИЗДАТ, 2011. С. 249–282.

15 Электронная еврейская энциклопедия. URL: https://eleven.co.il/diaspora/regions-and-countries/11843/ (дата обращения 26.03.2020).

16 *Якубов М.* О музыке горских евреев // Культура, 2011, 27 января. С. 59–60.

17 *Badiʿi N.* Tārīḵča-i bar adabiyāt-e āhangin-e Irān, Tehran, 1975.

18 *Blum S.* Persian Folksong in Meshed, Iran, 1969 // Yearbook of the International Folk Music Council, 6. 1974. Pp. 86–114.

19 *Chaoulli A.* Les musiciens juifs en Iran aux XIXe et XXe siècles. M.A. thesis, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Institut d'études iraniennes, langues, civilisations et sociétes Orientales, 1998.

20 *Chaoulli A.* Les musiciens juifs en Iran aux XIXe et XXe siècles. Paris: Harmattan, 2006.

21 *Chaoulli A.* Les Juifs d'Iran a travers leurs musiciens. Paris: Harmattan, 2012.

22 Dāīrah al-maʿref-i bozorg-i Islāmī. Čeld-i 14. [б.г.], [б.м.] (перс.); al-Aḥmad, Čalāl. Tāt nešinhaī Belūkzahrā. Tihrān: Amīr Kabīrş 1370 [г.х./1951] (перс.).

23 *Eliyahu P.* The Music of the Mountain Jews. Jerusalem: Jewish Music Research Center, Hebrew University of Jerusalem,1999.

24 *Farmer H.G.* A History of Arabian Music to the XVIIIth Century, London, 1929.

25 *Farmer H.G.* Maimonides on Listening to Music. Bearsden, Scotland, 1941.

26 *Farmer H.G.* Sa'adyah Gaon on the Influence of Music. London, 1943.

27 *Farmer H.G.* The Old Persian Musical Modes // JRAS, 1926, pp. 93–95.

28 Hadith Al Sa3a — Lina Kay with Dr Merav Resenfeld-Hadad. URL: *https://www.youtube.com/watch?v=V4ItKwiHu4w&feature=share&fbclid=IwAR2p9T9455t-jKbSPkMoz8nWOn_OUA2e3uyUCS45Md1e_QNG13Es6YSwWT8*

29 *Idelsohn A.Z.* Hebraisch-Orientalischer Melodienschatz. III, Gesange der Persischen, Bucharischen und Daghestanischen Juden (Thesaurus of Hebrew-Oriental melodies. III, Songs of the Persian, Bukharian, and Daghestanian Jews). Jerusalem, 1922.

30 *Idelsohn A.Z.* Idelsohn, Jewish liturgy and its development. New York: Schocken books, 1967 — XIX, 404 c.

31 *Idelsohn A.Z.* Jewish music in its historical development. New York: Schocken Books, 1975 — XI, 535 c.

32 *Katz I.J.* with the collaboration of Sheila M. C. Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo, 1932) / Islamic History and Civilization Studies and Texts, vol. 115.

33 Ḵhāleqi R. Sargoḏašt-e musiqi-e Irān, 6th ed., 2 vols., Tehran, 1997; III, ed. ʿAli-Moḥammad Dašti, Tehran, 1998.

34 *Loeb L.D.* Jewish Music and the Iranian-Jewish Music Professional // Teruʿā: Yahudiān-e Īrānī dar tārix-e moʿāser. 2000, N4, pp. 25–38 (перс.).

35 *Loeb L.D.* The Jewish Musicians and the Music of Fars // Asian Music. 1972, no. 4(1), pp. 3–14.

36 *Najmi N.* Tehrān dar goḏar-e zamān. Tehran, 1988. (На перс.).

37 *Netşer A.* An Isfahani Jewish Folk Song // Shaul Shaked, ed., Irano-Judaica 1, Jerusalem, 1982, pp. 180–203.

38 *Netşer A.* Montaḵab-e aśʿār-e fārsi az āṯār-e yahudiān-e Irān. Tehran, 1973. (На перс.).

39 *Netzer A.* Persian Jewish Music // Jewish Communities of Iran: Entries on Judeo-Persian Communities / Encyclopaedia Iranica. Ed. Houman Sarshar. New York: Encyclopaedia Iranica Foundation. 2011, pp. 287–292.

40 *Nettle B.* Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology. Urbana, Springfield, and Chicago: University of Illinois Press, 2010.

41 *Nettl B., Shiloah A.* Persian Classical Music in Israel: A Preliminary Report // Israel Studies in Musicology 1, 1978, pp. 142–59.

42 *Rapport E.* Prosodic Rhythm in Jewish Sacred Music: Examples from the Persian-Speaking World. In Asian Music, Volume 47, Number 1, Winter/Spring 2016, pp. 64–102.

43 *Rosenfeld-Hadad M.* Judaism and Islam One God — One Music. The History of Jewish Paraliturgical Song in the Context of Arabo-Islamic Culture as Revealed in Its Jewish Babylonian Sources. Leiden: Brill, 2019.

44 *Sarshar H.* Jewish Contribution to Persian Music // Jewish Communities of Iran: Entries on Judeo-Persian Communities / Encyclopaedia Iranica, ed. Houman Sarshar. New York: Encyclopaedia Iranica Foundation. 2011, pp. 293–311.

45 *Schleifer E.* Liturgical Music from the Bible to Hasidism // Sacred Sound and Social Change: Liturgical Music in Jewish and Christian Experience. Edited by Lawrence A. Hoffman and Janet R. Walton. Notre Dame: University of Notre Dame Press Notre Dame, 1992.

46 *Seroussi E.* Jewish Musicians in the Lands of Islam // Tapasam: A Quarterly Journal of Kerala Studies. 2006, no. 1/3, pp. 596–609.

47 *Shamilli G.* Avinu Malkeinu: Jewish Prayer and Classical Traditions of the Middle Eastern Music // Magnified & Sanctified. The Music of Jewish Prayer II. Abstracts. Hannover: EZJM, 2019. Pp. 5–6.

48 *Shiloah A.* The Attitude towards Music of Jewish Religious Authorities, The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture. Aldershot, article, 1993. no. XII, pp. 1–11.

49 *Šīrāzī*, Qutb ad-Dīn. Durrat at-tāǧ li-qurrāt ad-dabbağ. Ǧild I–II. Tihrān, 1317–1320 [г. х. / 1938—1941].

50 *'Urmawī,* Ṣafī al-Dīn. Kitāb al-adwār fī ma'rifa al-naġamyya al-adwār. Kairo, 1986. (Араб.).

51 *'Urmawī,* Ṣafī al-Dīn. Risālah šarafiyya. Be ḥaṭṭ Ṣafī al-Dīn al-'Urmavī: mūsīqīdān-i qorn-i haftom h. q. Tihrān, 1383 [г. х. / 2005]. Факсимиле (Араб.).

52 *Wilber D.N.* Iran, Past and Present. 8th ed. Princeton, N.J.: Princeton University Press. 1976.

References:

1 Bendickij A.A., Aranovskij M.G. K voprosu o moduliruyushchej funkcii muzyki [To the Modulation Function of Music]. *Muzyka kak forma intellektual'noj deyatel'nosti* [Music as a Form of Intellectual Action]. Ed. M.G. Aranovskij. Moscow, URSS, 2007, pp. 142–157.

2 Davidov A. Mudrecy Kavkaza. Povestvovanie o mudrecah Kavkaza i tradiciyah gorskih evreev [Wise Men of the Caucasus. The Story of the Wise Mens of Caucasus and the Traditions of Mountain Jews]. *Ierusalim*, 2004, p. 24.

3 Idel' M. *Konceptualizaciya muzyki v avraamicheskih tradiciyah. Lekciya* [Conceptualization of Music in the Abrahamic Traditions. Lecture]. Eshkolot, 08.11.2017. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=5L08ye06tpM&t=375s (accessed 05.03.2020).

4 *Istoriya i kul'tura gorskih evreev* [History and Culture of Mountain Jews]. Eds. E.M. Nazarova, I.G. Semenov. Moscow, Vsemirnyj kongress gorskih evreev, 2018.

5 *Kavkazskij etnograficheskij sbornik* [Caucasian ethnographic collection]. Vol. IV. Ed. V.K. Gardanov. Moscow, Nauka, 1969.

6 *Konceptualizaciya muzyki v avraamicheskih tradiciyah — 2018: kollektivnaya monografiya* [Conceptualization of Music in the Abrahamic Traditions — 2018: Collective Monograph]. Ed. G.B. SHamilli. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 2018.

7 *Russkij antropologicheskij zhurnal* [Russian anthropological journal]. Ed. A.A. Ivanovskiy. № 3–4. Moscow, 1908, pp. 56–67.

8 Svitoch A.A., YAnina T.A. Budushchee Kaspiya — v ego proshlom [The Future of the Caspian Sea — In Its Past]. *Priroda*, 1996, no. 2.

9 Tamburist Arutin. *Rukovodstvo po vostochnoj muzyke* [Guide to Eastern music]. Transl. N.K. Tagmizyan. Erevan, Izd-vo AN Arm. SSR, 1968. 149 p.

10 Tov E. Tekstologiya Vethogo Zaveta [Textology of the old Testament] = Textual Criticism of the Hebrew Bible. Transl. K. Burmistrov, G. YAstrebov. Moscow, Biblejsko-bogoslovskij in-t sv. apostola Andreya, 2001. 424 p.

11 Hazdan E.V. Ot znaka k zvuku: problema intonacionnoj rasshifrovki masoretskih pomet v istoricheskoj perspektive [From sign to sound: the problem of intonational transcription maretsky litter in historical perspective]. *Mysl' o muzyke v avraamicheskih tradiciyah — 2019. Koncepcii zvuka & zvuchaniya s drevnejshih vremen k XXI veku. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Moskva, 6–7 noyabrya)* [Thought about music in the Abrahamic traditions — 2019. Concepts of sound & sound from ancient times to the 21st century. Materials of the international scientific conference]. Ed. G.B. Shamilli]. Moscow, GII, 2019.

12 Shamilli G.B. Ischezla li "drevnyaya muzyka", ili Chto delaet melodiyu "evrejskoj" [Whether or Not "Ancient music" Disappeared, or What Makes the Melody "Jewish". *Mysl' o muzyke v avraamicheskih tradiciyah — 2019. Koncepcii zvuka & zvuchaniya s drevnejshih vremen k XXI veku. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Moskva, 6–7 noyabrya)* [Thought about music in the Abrahamic traditions — 2019. Concepts of sound & sound from ancient times to the 21st century. Materials of the international scientific conference (Moscow, November 6–7)]. Ed. G.B. Shamilli. Moscow, GII, 2019, pp. 79–115.

13 Shamilli G.B. Filosofiya muzyki. [Philosophy of Music]. *Teoriya i praktika iskusstva makam* [Theory and Practice. The Art of Maqam]. Ed. A.V. Smirnov. Vol. 5. Moscow, izd. dom YASK, 2020. 552 p.

14 Shiloah A. O znachimosti golosa: dva esse o evrejskoj i arabskoj muzyke [On the significance of the voice: two essays on Jewish and Arabic music]. *Rech' i muzyka v tradicionnyh muzykal'nyh kul'turah.*

Sbornik statej [Speech and music in traditional musical cultures. Collection of articles]. Moscow, MUZIZDAT, 2011, pp. 249–282.

15 *Elektronnaya evrejskaya enciklopediya* [Electronic Jewish Encyclopedia]. Available at: https://eleven.co.il/diaspora/regions-and-countries/11843/ (accessed 26.03.2020).

16 Yakubov M. O muzyke gorskih evreev [About the music of the mountain Jews]. *Kul'tura*, 27.01.2011, pp. 59–60.

17 Badiʿi N. *Tāriḵča-i bar adabiyāt-e āhangin-e Irān*. Tehran, 1975.

18 Blum S. Persian Folksong in Meshed, Iran, 1969. *Yearbook of the International Folk Music Council, 6*. 1974, pp. 86–114.

19 Chaoulli A. *Les Juifs d'Iran a travers leurs musiciens*. Paris, Harmattan, 2012.

20 Chaoulli A. *Les musiciens juifs en Iran aux XIXe et XXe siècles*. M.A. thesis, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Institut d'études iraniennes, langues, civilisations et sociétes Orientales, 1998.

21 Chaoulli A. *Les musiciens juifs en Iran aux XIXe et XXe siècles*. Paris, Harmattan, 2006.

22 Dāīrah al-maʿref-i bozorg-i Islāmī. Čeld-i 14. [б.г.], [б.м.]; al-Aḥmad, Čalāl. Tāt nešinhaī Belūkzahrā. Tihrān, Amīr Kabīrş 1370 [r.x./1951]. (In Persian)

23 Eliyahu P. *The Music of the Mountain Jews*. Jerusalem, Jewish Music Research Center, Hebrew University of Jerusalem, 1999.

24 Farmer H.G. *A History of Arabian Music to the 13th Century*. London, 1929.

25 Farmer H.G. *Maimonides on Listening to Music*. Beardsen, Scotland, 1941.

26 Farmer H.G. *Sa'adyah Gaon on the Influence of Music*. London, 1943.

27 Farmer H.G. The Old Persian Musical Modes. *JRAS*, 1926, pp. 93–95.

28 Hadith Al Sa3a — Lina Kay with Dr Merav Resenfeld-Hadad. Available at: *https://www.youtube.com/watch?v=V4ItKwiHu4w*

29 Idelsohn A.Z. *Hebraisch-Orientalischer Melodienschatz. III, Gesange der Persischen, Bucharischen und Daghestanischen Juden* [Thesaurus of Hebrew-Oriental melodies. III, Songs of the Persian, Bukharian, and Daghestanian Jews]. Jerusalem, 1922.

30 Idelsohn A.Z. *Jewish Liturgy and Its Development*. New York, Schocken books, 1967 — XIX, 404 p.

31 Idelsohn A.Z. *Jewish Music in Its Historical Development*. New York, Schocken books, 1975 — XI, 535 p.

32 Katz I.J. with the collaboration of Sheila M.C. Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo, 1932) / *Islamic History and Civilization Studies and Texts*, vol. 115.

33 Ḵhāleqi R. Sargoḏašt-e musiqi-e Irān, 6th ed., 2 vols. Tehran, 1997; III, ed. ʿAli-Moḥammad Dašti, Tehran, 1998.

34 Loeb L.D. The Jewish Musicians and the Music of Fars. *Asian Music*. 1972, no. 4(1), pp. 3–14.

35 Loeb L. D. Jewish Music and the Iranian-Jewish Music Professional. *Teruʾā: Yahudiān-e Īrānī dar tārix-e moʿāser*. 2000, no. 4, pp. 25–38. (In Persian)

36 Najmi N. *Tehrān dar goḏar-e zamān*. Tehran, 1988. (In Persian)

37 *Neṭṣer A.* An Isfahani Jewish Folk Song. Shaul Shaked, ed., *Irano-Judaica 1*, Jerusalem, 1982, pp. 180–203.

38 *Neṭṣer A.* Montaḵab-e aśʿār-e fārsi az āṯār-e yahudiān-e Irān, Tehran, 1973. (На перс.).

39 Nettl B., Shiloah A. Persian Classical Music in Israel: A Preliminary Report. *Israel Studies in Musicology 1*, 1978, pp. 142–59.

40 Nettle B. *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Urbana, Springfield, and Chicago, University of Illinois Press, 2010.

41 Netzer A. Persian Jewish Music. Jewish Communities of Iran: Entries on Judeo-Persian Communities. *Encyclopadia Iranica*. Ed. Houman Sarshar. New York, Encyclopadia Iranica Foundation. 2011, pp. 287–292.

42 Rapport E. Prosodic Rhythm in Jewish Sacred Music: Examples from the Persian-Speaking World. In Asian Music, Volume 47, Number 1, Winter/Spring 2016, pp. 64–102.

43 Rosenfeld-Hadad M. Judaism and Islam. *One God — One Music. The History of Jewish Paraliturgical Song in the Context of Arabo-Islamic Culture as Revealed in Its Jewish Babylonian Sources*. Lienden, Brill, 2019.

44 Sarshar H. Jewish Contribution to Persian Music. Jewish Communities of Iran: Entries on Judeo-Persian Communities. *Encyclopadia Iranica*, ed. Houman Sarshar. New York, Encyclopadia Iranica Foundation. 2011, pp. 293–311.

45 Schleifer E. Liturgical Music from the Bible to Hasidism. *Sacred Sound and Social Change: Liturgical Music in Jewish and Christian Experience.* Edited by Lawrence A. Hoffman and Janet R. Walton. Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1992.

46 Seroussi E. Jewish Musicians in the Lands of Islam. *Tapasam: A Quarterly Journal of Kerala Studies*. 2006, no. 1/3, pp. 596–609.

47 Shamilli G. Avinu Malkeinu: Jewish Prayer and Classical Traditions of the Middle Eastern Music. *Magnified & Sanctified. The Music of Jewish Prayer II.* Abstracts. Hannover, EZJM, 2019. Pp. 5–6.

48 Shiloah A. The Attitude towards Music of Jewish Religious Authorities, The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture. Aldershot, article, 1993. no. XII, pp. 1–11.

49 Šīrāzī, Qutb ad-Dīn. Durrat at-tāğ li-qurrāt ad-dabbağ. Ğild I–II. Tihrān, 1317–1320 [r. x. / 1938–1941].

50 ʾUrmawī, Ṣafī al-Dīn. Kitāb al-adwār fī maʿrifa al-naġamyya al-adwār. Kairo, 1986. (Араб.).

51 ʾUrmawī, Ṣafī al-Dīn. Risālah šarafiyya. Be ḥaṭṭ Ṣafī al-Dīn al-ʾUrmavī: mūsīqīdān-i qorn-i haftom h. q. Tihrān, 1383 [r. x. / 2005]. Факсимиле (Араб.).

52 Wilber D.N. *Iran, Past and Present.* 8th ed. Princeton, N.J., Princeton University Press. 1976.

УДК 7
ББК 85.3 / 71

Крылова Александра Владимировна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, проректор по научной работе, профессор, заведующая кафедрой продюсирования, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону
ORCID ID: 0000-0003-3718-0810
a.v.krilova@rambler.ru
Ключевые слова: инсталляция, перформанс, цифровые медиа, интерактивные формы искусства, музыка в пространстве города, Лемье, Пилон.

Крылова Александра Владимировна

Перформативные инсталляции: виртуальное в реальном

В статье рассматривается вопрос о процессах встраивания искусства в социум. Выход произведений искусства за рамки музейных пространств в открытую среду современного города послужил основой формирования новых видов медийного искусства — саундарт, видеоарт, медиаландшафт и пр., одним из которых является инсталляция. Предлагая определение данному явлению, автор кратко намечает путь его эволюции, подчеркивая исконную предрасположенность к социально значимой тематике и к синтезу искусств, указывает, что инсталляции, включающие музыкальную составляющую, вследствие процессуальной природы музыкального искусства испытывают сильное воздействие перформативных практик. Перформативные инсталляции обладают способностью сильного воздействия благодаря вовлеченности зрителя/слушателя, выступающего активным участником процесса представления. Данный тезис аргументирован рядом примеров, демонстрирующих художественные проекты, реализующие возможности современного города стать пространством интенсивных медиакоммуникаций. Один из них — «Город памяти» М. Лемье и В. Пилона с музыкой М. Лепажа, демонстрирующий высокую степень художественности, достигнутую на основе цифровых технологий, высокий уровень синтеза искусств и интерактивности, основанной на взаимодействии зрителей с музыкальным и сценарным контентом.

Krylova Alexandra V.
Pro-rector for Research, DrSci (Culturology), PhD (Arts), Professor, Head of Department of Musical Management, Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don
ORCID ID: 0000-0003-3718-0810
a.v.krilova@rambler.ru
Key words: installation, performance, digital media, interactive art forms, music in the space of the city, M. Lemieux, V. Pilon.

Krylova Alexandra V.

Performative Installations: Virtuality in Reality

the article discusses the process of embedding the art into society. The works of art go out of the museum space into the open environment of the modern city. This phenomena became the basis for the formation of the new types of media art: soundart, video art, media landscape, etc., one of which is installation. Offering a definition of this phenomenon, the author briefly outlines the path of its evolution, emphasizing the primordial predisposition to socially significant topics and the synthesis of arts, indicates that installations that include the musical component, due to the procedural nature of music art, are strongly influenced by performative practices. Performative installations have a strong impact ability due to the involvement of the viewer / listener, who is an active participant in the presentation process. This thesis is substantiated by a number of examples demonstrating art projects that realize the possibilities of a modern city to become a space of intensive media communications. One of them is *The City of Memory* by M. Lemieux and V. Pilon with music by M. Lepage, demonstrating a high degree of artistry achieved on the basis of digital technologies, demonstrating a high level of synthesis of arts and interactivity, based on the interaction of viewers with musical and scenario content.

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта
№ 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

В чем смысл и цель искусства? Трудный вопрос со множеством возможных ответов. Один из них может быть таким: заставить человека увидеть мир с разных точек зрения. Но чтобы это случилось — нужна встреча с объектом искусства, для чего среднестатистическому субъекту надо произвести ряд усилий. Например, куда-то пойти, где это искусство представляют, предварительно преодолеть предубеждение в его элитарности и сложности понимания…

Цифровые медиатехнологии позволяют приблизить искусство к человеку, сделать возможным встречу с ним практически в любой точке местонахождения, просто в пространстве города. Коммуникативная активность, свойственная современному социуму, существенно изменяет ожидания зрителя, требования, предъявляемые им к процессу преподнесения искусства [см. подробно 6]. Следствием этого является распространение интерактивных форм, предполагающих вовлеченность зрителя/слушателя в реализацию художественно-интеллектуального действа в реальном времени его демонстрации. Акцент на экзистенциальном опыте, который необходимо пережить, лежал в основе многих концептов изобразительного искусства начиная с 60-х годов XX века. Так, Лигия Кларк в инструкции к своей работе Caminhando, вовлекающей зрителя в процесс разрезания бумажной ленты в различных направлениях, писала: «Идея выбора здесь — самое главное. Уникальное значение этого опыта — в акте его совершения. Произведением является только ваше действие» [цит. по 9, с. 416].

Изменение природы коммуникации в процессе «общения» с искусством повлияло не только на ожидания зрителей, но и на само искусство, предопределив особый интерес к перформативным формам его представления,[(1)] которые, в свою очередь, не только трансфор-

(1) Крупнейший теоретик в области перформативных исследований Р. Шехнер указывает на ключевую роль перформанса в культуре эпохи постмодерна: «Мир больше не книга, которую можно прочесть, но перформанс, в котором можно принять участие» [цит. по 1, с. 144].



Илл. 1. Инсталляция Loop.pH в г. Тайбэй меняет цвет в зависимости от качества воздуха (https://www.dezeen.com/2016/03/04/loopph-vel02-lighting-installation-taipei-cycling-air-quality-bmx-pump-track/)



Илл. 2. Тепличная инсталляция «Цифровые овощи» (DigiVege) в г. Токио (https://www.engadget.com/2017-10-30-digital-vegetables-the-big-picture.html)

мировали традиции драматического и музыкального театров[2], но и воздействовали на виды современного творчества, например, на инсталляции.

Популярность инсталляций имеет следствием наличие множественных определений явления в искусствоведческой литературе. Поскольку единой точки зрения нет, то позволим себе предложить следующее: инсталляция — это искусственно сконструированная с целью создания концептуально связанных художественных образов, суггестивно воздействующих на реципиента, объемно-пространственная структура, в качестве материалов использующая любые природные (вода, пар, дым, цвет, свет, запахи и т.п.) и предметные субстанции, как реальные, так и визуализированные на основе медийных технологий.

Возникновение инсталляций обычно связывают с концептуализмом 60-х годов. Однако корни явления уходят в авангардное искусство начала века, в опыты Пабло Пикассо в рамках аналитического кубизма с его техникой коллажа, в контррельефные конструкции Владимира Татлина, реди-мейды и ассамбляжи Марселя Дюшана. Последний явился и автором первых инсталляций, одна из которых была создана для международной выставки сюрреализма, прошедшей в Париже в 1938 году. Называлась она «1200 угольных мешков, подвешенных к потолку над жаровней» и, как пишет исследователь, представляла «…сплав пространств — промышленного труда и художественного развлечения, усложненный тем, что за счет угольных мешков на потолке верх и низ менялись местами» [9, с. 330]. Работа с пространством, разного рода предметными реалиями была дополнена аудиосоставляющими в виде истерического смеха и немецкой военной музыки, а также танцем специально нанятой танцовщицы. Таким образом, инсталляции изначально были нацелены на синтез различных искусств.

Один из основоположников исследуемого феномена — бельгийский художник Марсель Бротарс подчеркивал, что «…эстетические претензии на обособленность и относительную автономию

(2) Процессы трансформации традиционных моделей музыкального театра в поле зрения современной науки о музыке, они обсуждаются как в формате статей, так и монографий [4, 7].

модернистского визуального искусства утратили всякие основания и должны уступить место осознанию целостного контекста, в рамках которого располагаются различные дискурсивные формации, в том числе эстетические» [9, с. 593]. Это объясняет как концептуальную сущность явления, так и предрасположенность инсталляции к синтезу дискурсивных практик разных видов искусств и творческой деятельности. Архитектура, живопись, скульптура, дизайн, музыка, театр, кино, фотография, видео… стоит ли продолжать ряд, который непредсказуем во множестве миксов?

В инсталляциях, имеющих музыкальную составляющую, активным компонентом становится перформативность, что объясняется способностью музыки как процессуального вида искусства преодолеть архитектурную и музейно-выставочную статику инсталляций классического типа, подобных представленной публике в 1968 году в Дюссельдорфе Марселем Бротарсом под названием «Музей современного искусства, отдел орлов, секция фигур». Подробный анализ данного проекта предпринят Розалиндой Краусс в книге «Путешествие по северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. [5 с. 12–39]. Развитие инсталляционного формата в 60-х годах было связано и с манифестированным Ивом Кляйном движением нового авангарда, получившим название «новый реализм». Провозглашая новое восприятие реальности[3], они «переместили произведение искусства из картинной рамы и пространства экспонирования скульптуры в архитектурную среду, образующую его институциональный и коммерческий контекст, а также в пространство улицы, которое всегда считалось публичным» [9, с. 472]. Это повлекло за собой наполнение инсталляций остроактуальными и социально значимыми смыслами. Пример тому — работа Кристо и Жанн-Клод «Стена из бочек и железный занавес» (1962) — конструкция из 240 бочек для нефти на улице Висконти в Париже, будоражащая тему Берлинской стены, или саморазрушающаяся гигантская инсталляция Ж. Тенгли «Дань Нью-Йорку», получившая название «симулякр катастрофы».

(3) Манифест был предельно краток и гласил: «Новые реалисты осознали свою коллективную идентичность; новый реализм = новое восприятие реальности» [цит. по 9б с. 472].



Илл. 3. Тепличная инсталляция «Цифровые овощи» (DigiVege) в г. Токио (https://www.engadget.com/2017-10-30-digital-vegetables-the-big-picture.html)

Развитие компьютерных технологий существенно расширило возможности инсталляций в плане художественного воздействия и взаимодействия со зрителем. Интерактивно заряженные медиа-инсталляции с применением аудиальной составляющей, вписанные в городское пространство, проявили способность оказывать существенное воздействие на человека, на его мысли и чувства, заставляя увидеть в привычных и реальных объектах городских ландшафтов новые смыслы.

А как известно, каждый город имеет свой особый дух, свое «лицо», что предопределено его историей, судьбами людей, из которых эта история складывалась, особыми архитектурными и природными особенностями. Как никто понимал это Дм. Лихачев, говоря, что «Только история городов, взятая в ее краеведческом смысле, может помочь [градостроителям] сохранить или даже обогатить «образ города» — его «душу», усилить эмоциональный аспект городской архитектуры» [8, с. 321].

Сегодня в этом процессе активно принимают участие художники, дизайнеры, архитекторы и музыканты, работающие с медиа. На

новом витке истории и технологических возможностей они продолжают развивать идеи, намеченные «новыми реалистами» в 50–60-х годах прошлого столетия, для которых «архитектурное измерение и взаимодействие с публичным пространством были главными направлениями развития эстетики» [9, с. 473]. Так, представители Лондонской пространственной лаборатории Loop.pH на основе синтеза искусств, архитектуры и наук с целью преобразования общественного пространства декларируют идею живой архитектуры нового типа, приспосабливающейся к окружающей среде при активном участии и возможности взаимодействия с ней жителей города. Одна из работ группы выполнена для города с высоким уровнем заселенности Тайбэй, расположенного в Тайване, и открыта в рамках велосипедной конференции Velo-City Global в 2016 году. Инсталляция моделирует легкие человека, в нее встроен велотрек, конструкция меняет цвет в зависимости от уровня загрязнения воздуха. Экологическая идея лежит и в основе другой инсталляционной конструкции, которую авторы описывают так: «Три колонны, обозначенные заряженными линиями света, поднимаются с земли, образуя эфемерное пространство, напоминающее классическое хранилище. Каждый из трех спиральных вихрей представляет европейский город: Женева, Мадрид и Лондон. И, как и постоянно меняющиеся погодные условия в этих городах, кружевные работы сезонно меняются с помощью программного обеспечения, которое переводит данные метеорологической сети METAR Aviation в анимированные световые картины» [13].

Цифровые технологические ресурсы становятся основой для развития таких разновидностей медийного искусства, как медиаландшафт, видеоарт, саундарт и другие, благодаря которым современный город обретает новые возможности «говорить» с человеком, становясь пространством интенсивных медиакоммуникаций, то есть сферой «различных дискурсивных практик, посредством которых формируется определенная картина мира в сознании массового адресата» [3]. Инсталляция — одна из форм, позволяющих реализовать этот «диалог», вследствие ранее обозначенных особенностей, а также на основе художественно представленной информации, она способна раскрыть в вещах и объектах обыденной реальности новые смыслы, сформировав новое понимание этой реальности. Как это происхо-

дит, иллюстрирует весьма приземленный, на первый взгляд, проект токийской творческой лаборатории PARTY, названный «Цифровые овощи» (2017).

Эта тепличная инсталляция на территории сада Токио Мидтаун — DigiVege — ставит целью вернуть жителей японской столицы к своим корням, во времена, когда было распространено городское земледелие. Посетителям теплицы предлагается прикоснуться к любым из семи разновидностей, произрастающих в ней овощей. Рекламный проспект декларирует: «Начните с прикосновения к семи типам жизней, которые в настоящее время крепнут в почве». Прикосновение активирует свето-музыкальную реакцию. У каждого овоща свой голос: «Помидоры — это скрипка, морковь — труба, капуста — гобой, мини-редька — флейта, сладкий картофель — рояль, баклажаны — арфа, а тыква — кларнет», но не все так просто, поскольку звукодизайнер Рэй Кунимото смешал эти звуки с иными, отражающими действия людей, которые терли семена, трогали листья и ели плоды, получив сложный электронный саунд [11]. Свето-цветовой окрас у разных овощей тоже различен. В результате присвоения растениям индивидуальных визуальных и звуковых характеристик, происходит их антропоморфизация, с другой стороны, взаимодействие с растительными культурами позволяет ощутить их тактильно, почувствовать их природный запах, особенно поражающий своей яркостью в медийно-сконструированной среде. Подчеркнем также, что мы имеем дело с инсталляцией, возможность взаимодействия посетителей с ее объектами выявляет ее перформативную основу, усиливая эффект воздействия заложенных в проект экологических смыслов.

Степень художественности, включенности искусств в контекст инсталляций, инкрустированных в пространство города, может быть различен. Важная составляющая содержания исследуемой формы — ее социальная насыщенность, всегда связанная с актуальными, значимыми для человека, живущего здесь и сегодня, проблемами. Одной из таких проблем является связь времен, запечатленная в множественных знаках истории, которые хранят названия улиц, архитектурные постройки разных лет, позволяющие считывать своеобразную биографию городов. Эта информация всегда актуальна, облеченная в художественную форму, она позволяет формировать поколенные связи, столь важные для сохранения национальных ду-





Илл. 4–5. Город памяти (Cite Mémoire), «Похороны Джо Бифа» (1889)



Илл. 6. Еврейский детский транспортный поезд (1947)

ховных ценностей. Очень точно пишет об этом И.М. Гревс: «Надобно изучать его [города] биографию, познать его именно как своеобразную коллективную личность… Необходимо уразуметь процессы, какими эта душа слагалась, на какой почве, из какой цепи влияний и смены обстоятельств, — и к чему в конце концов привело город его прошлое» [цит. по 8, с. 331].

Идея изучения города как личности, через воспроизведение фрагментов его истории положена в основу грандиозного инсталляционного проекта всемирно известных французских медиахудожников Мишеля Лемье и Виктора Пилона «Город памяти», созданного в сотрудничестве с драматургом Мишелем Марком Бушаром, написавшим сценарий для каждого фрагмента инсталляции, и композитором Максимом Лепажем, создавшим оригинальную музыку к проекту. Интерактивность и возможность взаимодействия с музыкальным и сценарным контентом достигается благодаря специальному бесплатному приложению для смартфона или планшета, активирующему аудиальный пласт текста. Визуальный же представлен двадцатью архитектурными проекциями, разбросанными по всему Старому городу и превратившими стены исторического центра в истинные

произведения искусства, с которыми можно взаимодействовать в режиме реального времени.

В работе «Структура исторического мира в науках о духе» (глава «Категории жизни») В. Дилтей писал: «Вглядимся в человеческий мир. В нем мы встречаем поэтов. Человеческий мир и является предметом их поэзии. В мире происходят события, которые поэт изображает. Ему принадлежат те черты, с помощью которых поэт делает значимыми те или иные события» [2, с. 228]. Авторы грандиозной инсталляции явились истинными поэтами, которым удалось расставить значимые акценты в бесконечной чреде трехсотлетней истории Монреаля. В пространстве реальности они создали параллельное виртуальное пространство, позволяющее переноситься в разные временные пласты, становясь свидетелями давних событий и судеб людей, ушедших, но составивших совокупно коллективную личность, выражающую дух города. Что говорят о своем проекте его создатели?

М. Лемье: «Многие люди думают об истории как о большой пыльной книге, которую они не хотят открывать».

В. Пилон: «Мы должны привлечь этих людей к истории, чтобы они могли сказать: „Сегодня в моей жизни есть понимание того, что история делалась людьми, которые похожи на меня“».

«Для нас эти люди, которые мечтали о городе, все еще находятся в нем… Известные и неизвестные, их души все еще здесь. Они выходят из стен и разговаривают с нами» [14].

М. Бушар: «Мы выбрали истории с темами и ценностями, которые лежат в основе личности Монреаля. Наш экран — наш холст — это сам город» [10].

Приложение активируется только тогда, когда зритель подходит близко к конкретному объекту. Здесь учтена психология восприятия: телефон — личное средство контактов, восприятие звукового контента из трубки создает эффект непосредственного общения, в то время как визуально на кронах деревьев, на камнях улиц или фасадах зданий и башен изображения даны в реалистично яркой, но увеличенной пропорции. Рассмотрим несколько эпизодов. Один из них — похороны 1889 года известного в городе трактирщика Чарлза Мак Кирнана по прозвищу Джо Биф, который был известен своей благотворительностью. Конный катафалк медленно выплывает из темноты, процессия внезапно останавливается и виртуальные люди,

повернув головы, пронзительно смотрят в глаза реальным, будто вопрошая: а много ли на вашем счету добрых дел?

Пронзительна сцена «Еврейский детский транспортный поезд». В 1947 году в Монреаль, как и в другие города, приезжали поезда с детьми, пережившими Холокост. В поездах были в основном подростки, так как младшие дети погибали. Сцена показывает, как семья, ожидавшая маленькую девочку, встретила вместо нее сироту-подростка. Илл. 6.

Еще одно медиаинсталляционное панно «Ева Кёрсе-Коте Circé-Côté / 1910» поднимает проблему движения феминисток, рассказывая о судьбе прогрессивной монреальской основательницы первой публичной библиотеки. Другая виртуальная страница переплетает трагическую судьбу чернокожей рабыни — Марии-Жозеф (1734), обвиненной в поджоге, который она не совершала, и казненной, со счастливой историей знаменитого монреальского игрока в бейсбол Робинсона, ставшего в 1947 году первым афроамериканцем, принятым в высшую лигу.

Музыкальное сопровождение, как и текстовая драматическая часть повествования, о чем уже было сказано, активируется приложением, устанавливаемым на личном устройстве связи, дающем доступ к звуковой части инсталляционного шоу. Это позволяет слушателю в определенной степени самому управлять процессом восприятия, ведь на территории города фактически развертывается драматическое действо, спектакль. Только в «Еврейском детском транспортном поезде» задействовано около 20 актеров! Лишенный нарратива, он позволяет в зависимости от маршрута изменять последовательность сцен, погружая зрителя в разные пласты времени, в разные сюжетные коллизии, в разные состояния. В создании этого «многостраничного» зрелища большую роль играет музыка М. Лепажа, который озвучивает каждый эпизод подобно театральному звукодизайнеру, использующему не только музыкальные средства как акустического, так и электронного происхождения, но и звуки окружающей среды, голоса людей. Так, сила впечатления от сцены приезда детей после Холокоста связана с воспроизведением детских голосов, выражающих свои чувства. Обретая новый дом, они выражают их на самых разных языках — русском, польском, венгерском, немецком, идише. В истории о Робинсоне — это крики толпы на стадионе во время бейсбольной схватки. Характер музыкального сопровождения предопределен конкретной сценой, имеющей свою историю и героев, но канвой целому становится музыкальная психоделика, в которую эпизодически встраивается роковый бит, будто отбивающий пульс времени, его сменяет лирический фортепианный саунд или красочные гармонические кластеры. Разнообразие тембровых красок, выразительность гармонических звучностей, тонкость фактурных переходов придают музыкальному сопровождению особую выразительность при сохранении фоновой функции аудиального «слоя» инсталляции.

Погружение в этот контент образов вновь актуализирует размышления Вильгельма Дильтея: «Жизнь существует во времени как отношение элементов к целому, т.е. как некая Взаимосвязь» [2, с. 229]. Однако, чтоб понять эту простую и одновременно глубокую мысль, надо эту жизнь прожить, но подлинное искусство позволяет прийти к ее пониманию быстрее. Пережив множество эмоциональных состояний в пространстве гигантской инсталляции, раскинувшейся в старом Монреале, ощутив себя одним из персонажей событий разных пластов времени, зритель, подобно участнику ритуальных действий, обретает новый статус, пусть не общественный, но духовно-личный. Виртуальное с реальным соединились: разговор с городом состоялся.

В качестве постскриптума важно сказать, что порожденные новыми техническими реалиями перформативные инсталляционные действа имеют два вектора развития — движение к светомузыкальному шоу либо к музыкальному театру. Второй путь особенно интересен, он вбирает в себя социально значимую тематику, в творчестве ряда современных художников инсталляции становятся театральными артефактами с многовекторым инструментарием, обеспечивающим высокую степень суггестии. Но изучение этих процессов — тема иного исследования.

Список литературы:

1 *Демёхина Д.О.* К вопросу о концептуализации перформанса*:* версия Ричарда Шехнера // Артикульт. 2017. 28 (4). С. 144–152.

2 *Дилтей В.* Категории жизни (Глава из сочинения В. Дильтея «Структура исторического мира в науках о духе». Перевод выполнен по изданию: Dilthey W. Gesammelte Schriften. VII. Bd. Stuttgart, Gottingen. 1992. S. 228–246. // URL: http: //www.bim-bad.ru/docs/dilthey_kathegorien.pdf (дата обращения 06.05.2020).

3 Дискурсивные практики формирования медиареальности // URL: http://www.journ.msu.ru/about/media-research-centre/nauchno-issledovatelskie-proekty-2018-2019-uch-goda-/diskursivnye-praktiki-formirovaniya-mediarealnosti.php (дата обращения 23.04.2020).

4 *Кисеева Е. В.* Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4 (29). С. 90–95.

5 *Краусс Р.* «Путешествие по северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 103 с.

6 *Крылова А.В.* К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.

7 *Крылова А.В., Кисеева Е.В., Андрущенко Е.Ю., Кисеева В.Ю., Шорникова А.В.* Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров. Ростов н/Д: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2019. 468 с.

8 *Лихачев Д.С.* Русская культура. М.: Искусство, 2000. 440 с.

9 Фостер Х., Краусс Р., Буа И., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 821 с.

10 Cité Mémoire brings the past to life in Montréal // URL: https://www.mtl.org/en/experience/cite-memoire-brings-past-life-montreal (дата обращения 10.05.2020).

11 Our future, visualized. ‘Digital vegetables’ emit music and light when touched // URL: https://www.engadget.com/2017-10-30-digital-vegetables-the-big-picture.html?guccounter=1 (дата обращения 03.05.2020).

12 *Schechner R.* Performance Theory. London and New York: Routledge Classics. 407 p.

13 Sonumbra de Vincy // URL: http://loop.ph/portfolio/sonumbra-de-vincy/ (дата обращения 18.04.2020).

14 Stunning tableaux of history / Cité Mémoire project honours our past // *https://www.pressreader.com/canada/montreal-gazette/20160604/281487865610627*

References:

1 Demyohina D.O. *K voprosu o konceptualizacii performansa: versiya Richarda SHekhnera* [To the question of conceptualization of performance: Richard Schechner’s version]. Artikul’t, 2017, no. 28(4), pp. 144–152. (In Russ.)

2 Diltej V. *Kategorii zhizni* [Categories of Life]. Transl. from the book: Dilthey W. Gesammelte Schriften. VII. Bd. Stuttgart, Gottingen. 1992, pp. 228–246. Available at: http://www.bim-bad.ru/docs/dilthey_kathegorien.pdf (accessed 06.05.2020). (In Russ.)

3 *Diskursivnye praktiki formirovaniya mediareal’nosti* [Discursive practices of mediality formation]. Available at: http://www.journ.msu.ru/about/media-research-centre/nauchno-issledovatelskie-proekty-2018-2019-uch-goda-/diskursivnye-praktiki-formirovaniya-mediarealnosti.php (accessed 23.04.2020). (In Russ.)

4 Kiseeva E. V. Muzykal’no-horeograficheskij performans kak aktual’naya forma muzykal’nogo teatra [Musical and choreographic performance as the topical form of the musical theater]. *YUzhno-Rossijskij muzykal’nyj al’manah*, 2017, no. 4 (29), pp. 90–95. (In Russ.)

5 Krauss R. “*Puteshestvie po severnomu moryu”: iskusstvo v epohu postmedial’nosti* [A voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition]. Moscow, Ad Marginem Press, 2017. 103 p. (In Russ.)

6 Krylova A.V. K voprosu o prirode art-performansa [To the question of art-performance nature]. *YUzhno-Rossijskij muzykal’nyj al’manah*, 2020, no. 1, pp. 27–35. (In Russ.)

7 Krylova A.V., Kiseeva E.V., Andrushchenko E.YU., Kiseeva V.YU., SHornikova A.V. *Muzykal’nyj teatr na rubezhe XX–XXI vekov: problema obnovleniya zhanrov* [Musical theatre at the turn of 20th–21st centuries: the problem of the renewal of the genres]. Rostov-on-Don, RGK im. S.V. Rahmaninova Publ., 2019. 468 p. (In Russ.)

8 Lihachev D.S. *Russkaya kul’tura* [Russian culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000. 440 p. (In Russ.)

9 Foster H., Krauss R., Bua I., Buhlo B., Dzhoslit D. *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernism* [Art since 1900: Mosernism, Antimodernism, Postmodernism]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. 821 p. (In Russ.)

10 Cité Mémoire brings the past to life in Montréal Available at: https://www.mtl.org/en/experience/cite-memoire-brings-past-life-montreal (accessed 10.05.2020).

11 Our future, visualized. ‘Digital vegetables’ emit music and light when touched. Available at: https://www.engadget.com/2017-10-30-digital-vegetables-the-big-picture.html?guccounter=1 (accessed 03.05.2020).

12 Schechner R. Performance Theory. London and New York, Routledge Classics. 407 p.

13 Sonumbra de Vincy. Available at: *http://loop.ph/portfolio/sonumbra-de-vincy/* (accessed 18.04.2020).

14 Stunning tableaux of history. Cité Mémoire project honours our past // Available at: https://www.pressreader.com/canada/montreal-gazette/20160604/281487865610627

УДК 7.01
ББК 85.19

Пригарина Ирина Алексеевна
Магистр культурологии, Институт философии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-5488-8848
irinaprigarina.sun@gmail.com
Ключевые слова: глобализация, Восток, Запад, современное искусство, современная культура, стрит-арт, идентичность.

Пригарина Ирина Алексеевна

Глобализация в современном искусстве: тематические аспекты

В статье рассматривается отражение процессов глобализации в современном искусстве. Автор изучает отношения между двумя полюсами — Востоком и Западом. При обращении к визуальным образам на отдельных примерах иллюстрируются различные виды этих отношений. Также в статье поднимаются вопросы культурной идентичности, роли дома и формирования межнациональной семьи в глобальном пространстве. Охватываются различные виды искусства — стрит-арт, инсталляции, фотографии, декоративно-прикладное искусство. Акцентируется внимание на авторстве представленных работ: художники сами являются иммигрантами или людьми из смешанных семей, то есть заявляют о себе как об участниках процесса глобализации. В своих произведениях они нередко отражают собственные переживания и личный опыт. Уделяется внимание тому, как сами художники интерпретируют сохраняющуюся поляризацию «Восток — Запад», участвуют во многих механизмах глобализации и проявляют себя в бинарной системе мира.

Prigarina Irina A.
Master of Cultural Studies, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-5488-8848
irinaprigarina.sun@gmail.com
Key words: globalization, East, West, contemporary art, modern culture, street art, identity.

Prigarina Irina A.

Globalization in Contemporary Art: Thematic Aspects

This article discusses the reflection of globalization in contemporary art. The author studies the relationships between the two poles — East and West. When referring to visual images, individual examples illustrate different types of these relationships. The article also raises issues of cultural identity, the role of the home and the formation of an ethnic family in the global space. It covers various types of art — street art, installations, photography, decorative and applied art. The author focuses on the authorship of the submitted works: artists themselves are immigrants or people from mixed families, that is, they declare themselves as participants in the process of globalization. In their works, they often reflect their own feelings and personal experience. Attention is paid to how artists themselves interpret the continuing East-West polarization, participate in many mechanisms of globalization, and manifest themselves in the binary system of the world.

Процесс глобализации в современном искусстве в настоящее время характеризуется слиянием восточных и западных черт. Это явление вбирает в себя некие признаки культурной «андрогинности», то есть многие произведения искусства имеют два лица, два сердца, двойственно относятся к одной и той же проблеме. Каждая страна переосмысливает те или иные процессы по-своему, и определенные виды и жанры современного искусства испытывают влияния как восточной, так и западной культуры. Арт-объект, созданный в пределах одной страны и даже одной культуры, в настоящее время может включать в себя различные влияния и, так или иначе, иметь двуединую природу.

Автор, в чьих произведениях есть симбиотическая составляющая, выражает особый интерес к социальным и политическим проблемам всего земного шара и высказывает свое мнение (в том числе и в виде сатиры) в отношении процессов, происходящих в мире. А смешение различных культур, иногда их наслоение друг на друга, даже при минимальном использовании художественных средств, наделяет эти работы особой яркостью, делает их сложными, многосоставными. При интеграции и взаимодействии противоположных полюсов важно сохранение локального, индивидуального характера произведения [1, с. 505].

Наиболее часто подобные «кросскультурные» воплощения наблюдаются у художников, которые сами принадлежат сразу различным культурам. Так, когда тот или иной художник происходит из одной страны, живет некоторое время в другой, при этом сочетает в себе корни третьей, останавливается и пребывает долгое время в четвертой, он пытается сделать созданное им произведение понятным, доступным, не отпугивающим того зрителя, в стране которого он живет в настоящее время.

Как в некоторых странах Востока, так и в крупных западных государствах, происходит преодоление, стирание границ, которые раньше существовали не только между Востоком и Западом, но и внутри Востока и Запада, между городом и деревней, индустриальным развитием в противовес сельскому хозяйству, а также — между полами. На смену хаосу и конфронтации, для которых характерно наличие постоянных колебаний, приходит постепенное успокоение, готовность к общему пониманию и решению различных социальных, политических, экономических проблем. То есть при отсутствии личного знакомства с неблагополучными странами и территориями, при

торжествующей в настоящее время универсализации, художник все чаще склоняется к идее о едином мире.

Тем не менее сейчас сохраняется некая биполярность, даже среди самих художников, вне зависимости от того, вобрали ли они в себя многочисленные культуры в силу ряда жизненных обстоятельств. Некоторые из них готовы к компромиссу и показывают в своих произведениях некий совершенный мир, который владеет наследием как Востока, так и Запада. В то же время другие художники не утрачивают национальной самобытности и в своих работах обращаются именно к темам национализма, выступают против американизации. Художники Востока протестуют против открытого западного вторжения в их мир, тогда как западные художники при понимании и даже принятии Востока зачастую показывают исключительно западный полюс. Конечно, при наличии двух таких разных групп художников должна быть какая-то общая, та, которая занимает «срединные» позиции и считает, что мировая культура способна и подчеркивать самобытность каждой культуры, и передавать наличие сходств в западной и восточной культурах.

Современное искусство стремится к преодолению культурных рамок и выстраиванию новых маршрутов, которые подразумевают под собой как развитие старых дискурсов, так и постановку новых вопросов. Современные художники взаимодействуют с реципиентом, погружают его в актуальный дискурс, обращаясь к относительно новым формам искусства (таким как стрит-арт), в которых они затрагивают широкий круг острых тем (миграция, кризис экосистемы, поиск национальной идентичности и другие), раскрывающих суть процессов глобализации.

Преодоление границ: стрит-арт о глобальных процессах

В стрит-арте в последнее десятилетие наблюдается отступление от резкого противопоставления культур, переход от яркой полярности к объединению и слиянию неких традиций, ориентиров и различий, некогда казавшихся непреодолимыми. С одной стороны, это способствует взаимопроникновению культур, с другой — ознакомлению потенциального наблюдателя с пришедшими извне ценностями и традициями.

Процесс глобализации оказывает влияние как на уличные работы, так и на их визуальное и идеологическое восприятие. Интернет-новости делают художника осведомленным о событиях всего мира и позволяют уличному художнику размышлять не только о местных социальных проблемах. И такой мастер, как Бэнкси, может поднимать вопрос о глобализации в мире уличного искусства. Его работа «Напалм (Не могу победить это чувство)» посвящена процессам макдональдизации и американизации. Важной работой является фигура вьетнамской девушки, выполненная со всемирно известной военной фотографии, на которой запечатлена Фан Тхи Ким Фук, бегающая обнаженной от жары после падения напалмовой бомбы.

Парижский уличный художник Эль Сид (El Seed), тунисец по происхождению, создает каллиграффити — смешение граффити с традиционными принципами арабского письма. В своих работах он поднимает вопросы мира и единства, говорит о возможности совместного существования в мире без войн и распрей, пытается навести мосты между разными странами, призывает избавиться от стереотипов о различных культурах (в частности, как представитель арабской культуры он имеет в виду стереотипы об арабах). Например, в произведении «Душа черного дна» (Soul of the Black Bottom, Филадельфия, 2020) содержится протест против расовой дискриминации в Америке, которая до сих пор сохраняется, несмотря на отмену рабства в 1920 году.

В серии работ «Потерянные стены» (Lost Walls, Тунис, 2013), размещенной в маленьких городах Туниса на пустых стенах заброшенных зданий, автор показывает, что у этой страны есть глубокое культурное и историческое наследие. «Зеркало Вавилона» (Mirrors of Babel, Торонто, 2018) отсылает к библейской истории, но утверждает, что благодаря своей красоте арабский язык может быть объединителем, связующим звеном в жизни разных народов.

В проекте «Восприятие» (Perception, Каир, 2016) была поднята тема предвзятых суждений, сформированных в обществе о районе Мансият Наср и жителях, которых называют «мусорными людьми» (социальная группа заббалины — zabbaleen). Автор пытается своей работой бросить вызов несправедливому отношению к району, куда вывозят весь мусор города Каир. В медиасреде циркулирует представление об «андерклассе» — грязных, плохо пахнущих людях. Многие

не понимают, что мусор в данной местности — мусор всего большого города, и обитатели этого района чистят город, занимаются сбором, сортировкой и переработкой отходов. Художественный проект основан на цитате коптского епископа Святого Афанасия Александрийского: «Любой, кто хочет ясно видеть солнечный свет, должен сначала вытереть глаза» (“Anyone who wants to see the sunlight clearly, needs to wipe his eyes first”). Полностью произведение можно обнаружить только с определенной точки (например, с горы Мокаттам). В самом этом принципе читается намек на необходимость поиска новых ракурсов, новых позиций для восприятия, которые позволят увидеть то, что ранее было невидимым, и взглянуть на проблему под другим углом [4, с. 59]. Например, посотрудничав или больше пообщавшись с жителями района, можно изменить свое мнение о них, принять их род деятельности. Работа «Восприятие» приобрела известность, художнику с помощью созданного им калиграфитти удалось показать, что существующие в обществе различия не должны иметь отрицательных коннотаций и негативных оценок.



Илл. 1. Эль Сид (El Seed). Восприятие (Perception). Каир, 2016

Другой художник — Некуайе Дреф Дсане (Neequaye Dreph Dsane), известный также под псевдонимом Дреф (Dreph), — ганец, родившийся в Лондоне. В своих уличных работах, преимущественно масштабных портретах, он обращается к проблемам беженцев, показывает их чувства, рассказывает истории каждого отдельного человека. На многих изображениях появляются выходцы из разных стран Азии и Африки. Являясь мигрантом первого поколения, в серии «Миграция» Дреф предпочитает обращаться к таким же представителям первого поколения, проживающим в Великобритании.

В рамках серии «Ты достаточен» (You Are Enough) на улицах Лондона Дреф с помощью баллончика с краской и кисти создал десять крупных портретов вдохновивших его женщин африканского и карибского происхождения. На городских стенах автор запечатлевает темнокожих женщин с атрибутами их родины в виде аксессуаров: длинные и крупные серьги, многочисленные браслеты, кольца и массивные колье. При этом они одеты не в традиционные костюмы, а в европейскую, западную одежду. Первые два портрета художник создал в черно-белом цвете на ярком градиентном фоне с примесью оранжевых и красных тонов, а всех последующих героинь изобразил в реальных, телесных цветах на насыщенном голубом, сером или фиолетовом фоне. Вокруг портретов женщин, контрастных по отношению к изображенным цветам (желтым, рыжим, красным, зеленым, белым), создается особая светящаяся аура, отчасти повторяющая их очертания, которая, кажется, заключает в себе энергию и передает ощущение силы. Художник предпочитает погрудные или поясные портреты, некоторые представлены анфас, а другие повернуты в профиль. К каждой героине он подходит с особым вниманием, с помощью выразительных средств (например, яркой цветовой палитры, светотени, внимания к деталям) происходит передача эмоций, которые читаются в выражении их лиц, во взглядах). Чувствуется стремление к психологизации образов. Совместив энергию уличного искусства с масляными портретами живописцев прошлых эпох (уличный художник вдохновляется передачей глубокой светотени Караваджо), Дрефу удалось создать яркие и запоминающиеся работы.

Расположенные в разных районах Лондона, эти портреты, оживив городскую среду, заинтересовали британцев. По нику художника,



Илл. 2. Дреф (Dreph). Проект «Ты достаточен» (You Are Enough). Портрет Линетт Камала. Лондон, 2017

который он оставил на каждой работе, они смогли найти сайт художника, его страницы в социальных сетях и познакомиться с историями этих женщин. Например, Линетт Камала работает учительницей, поддерживает борьбу за предоставление качественного образования для каждого ребенка и за раскрытие их потенциалов вне зависимости от происхождения. Мэл Батчер помогает создать свой бизнес и пробиться на рынке индустрии членам своего сообщества. Лейла Гусей, освоив профессию психотерапевта, проводит сеансы для жертв сексуального насилия, а также является одним из учредителей получившей широкую известность британской некоммерческой организации «Дочери Евы» (Daughters of Eve), целью которой является защита девушек и молодых женщин, подвергающихся женскому обрезанию. В серии представлены женщины разных профессий: педагоги, юристы, врачи, волонтеры, художники. Автор выбрал для своих работ именно тех, кто помогает обществу, своим соотечественникам. Некоторые из них изначально были



Илл. 3. Дреф (Dreph). Проект «Ты достаточен» (You Are Enough). Портреты Мэл Батчер и Лейлы Хусейн. Лондон, 2017

широко известны в обществе, в то время как о других знала лишь относительно небольшая группа лиц. Тем самым Дреф стремится повысить осведомленность об этих личностях. Художник показывает вдохновляющие примеры мигрантов, сумевших обрести себя и найти свое дело, а также поднимает вопрос о расширении прав и возможностей женщин, их роли и положении в обществе.

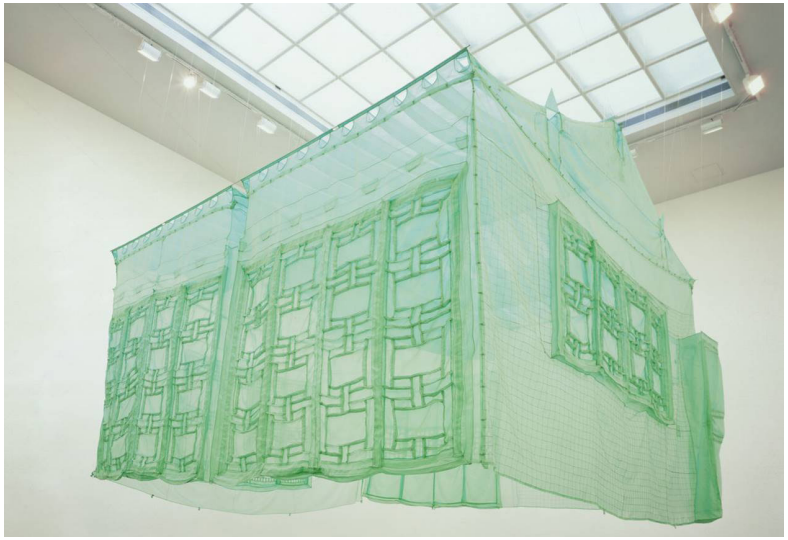
Стрит-арт, как одна из наиболее актуальных и популярных форм современного искусства, может оказать существенное влияние на общественное мнение, а также стать ключевым видом искусства, формирующим новые взгляды на противостояние Западной и Восточной культур. Каждодневная встреча зрителей с подобными работами в городском пространстве предполагает активное переживание и личное осознание глобальных процессов, расширяет опыт художественного восприятия. Некоторые работы подразумевают множественность интерпретаций и предполагают интеллектуальную свободу в постижении культурного пространства.

Концепция дома как «пристанища души»

При перемещении из одной культуры в другую человек сохраняет свой прежний опыт, через призму которого воспринимает новое и непривычное. Архитектурные формы являются предметным отражением мировоззрения, культурных идей и переживаний [2, с. 147]. Соединение прошлого и настоящего не разрывает связь с домом и родными местами. Она у каждого по-своему поддерживается в сознании, воспроизводится на разных уровнях. Многие художники, являющиеся мигрантами в различных поколениях, по-разному проявляют свое отношение к дому в своих произведениях. Для одних — это уютное и атмосферное место, куда всегда можно вернуться, тогда как для других это пространство, из которого хочется сбежать. Многообразие концепций дома можно рассматривать как один из аспектов глобализированной художественной культуры.

Идея дома, который можно всегда взять с собой, звучит в работе корейско-американского художника До Хо Су (Do Ho Suh), известного инсталляциями в виде архитектурных сооружений. Шелковая инсталляция в виде шатра, под названием «Сеул дом / Лос-Анджелес дом / Нью-Йорк дом / Балтимор дом / Лондон дом / Сиэтл дом» (Seoul Home / LA Home / NewYork Home / Baltimore Home / London Home / Seattle Home, 1999), является идеальной формой художественного высказывания для сообщения: где бы ты ни находился, часть твоей родной культуры всегда будет с тобой. Название этого произведения составлено из локаций, мест пребывания художника, его путешествий между континентами [6, с. 176]: он перемещается между Лондоном, Нью-Йорком и Сеулом, а также останавливался в Лос-Анжелесе, Сиэтле и Балтиморе. Это произведение впервые было показано в Корейском культурном центре Лос-Анджелеса, а впоследствии участвовало выставках в различных музеях, среди которых Сиэтлский музей азиатского искусства и Музей современного искусства в Лос-Анджелесе. Согласно заложенной в подобную инсталляцию концепции, дом — это не обязательно постоянное материальное присутствие в определенной локации.

Художник воссоздает с помощью зеленого, а точнее светло-нефритового шелка копию традиционного корейского дома, в котором он жил в детстве, повторяет все размеры и детали того архитектурного



Илл. 4. До Хо Су (Do Ho Suh). Сеул дом / Лос-Анджелес дом / Нью-Йорк дом / Балтимор дом / Сиэтл дом (Seoul Home. L.A. Home. New York Home. Baltimore Home. London Home. Seattle Home. L.A. Home). 1999



Илл. 5. Мона Хатум (Mona Hatoum). В доме (Homebound). 2000

пространства. В то же время автора больше интересуют не конкретные формы, а его собственное внутреннее ощущение пространства и материализация его в том виде, в котором он его пережил. Позднее он присоединил к нему другие дома и квартиры, в которых когда-то жил. Из этого следует, что данная конструкция носит автобиографический характер: зрителям предлагается пройти и познакомиться с тем, что дорого До Хо Су. Мобильная структура подразумевает не только бинарность Восток/Запад, она также предполагает и более глобальные вопросы (например, массовой миграции). В подобном соединении физического присутствия с его метафорическим значением, психологическим перемещением поднимается тема памяти, снов о доме, тоски по родине, ставится вопрос принадлежности человека, покинувшего родину, своим корням. Транзитный полупрозрачный трехмерный дом является символом преодоления барьеров, показателем сосуществования культурных различий.

Широко известная англо-палестинская художница Мона Хатум (Mona Hatoum), родившаяся в палестинской семье в Бейруте, исследует человеческие отношения на разных уровнях. Она часто классифицируется как восточный художник, но тем не менее вобрала в свое творчество и западные черты. Нередко в ее творчестве звучат темы родины, неравенства, политических конфликтов. На рубеже веков она создает несколько инсталляций, посвященных теме дома — «Дом» (Home) и «В доме»[(1)] (Homebound). В этих работах, разных по масштабу, но схожих по тематике, автор показывает бытовые повседневные предметы из домашней обстановки, такие как стулья, столы, светильники, вешалка для одежды, посуда и т.д. Все это находится за забором или опасным заграждением, что, с одной стороны, воспринимается как маленькая тюрьма, а с другой является средой, защищенной от окружающего мира. Homebound лишен предметов домашнего обихода, которые создавали бы уютную и теплую атмосферу.

Тем не менее при ближайшем рассмотрении внутреннее убранство говорит в пользу первого варианта: разбросанные по всему полу провода, периодически мерцающие светильники и включающаяся

(1) На русский язык в зависимости от контекста можно также перевести как «Возвращение домой», «Без дома», «Привязанный к дому».

угрожающая музыка, звучащая из динамиков, — зритель как будто попадает в фильм ужасов [3, с. 143]. Вокруг стола стоят пустые стулья, кровати без матрасов, на вешалках отсутствует одежда, что указывает на пустоту и одиночество. Здесь нет домашнего уюта, отсутствует комфортная среда, в которой бы счастливо пребывали домашние обитатели. Трансформация привычных объектов, согласно Дратену, передает чувство угрозы и погружает реципиента в отчужденную и холодную атмосферу [9, с. 132]. В данной работе, имеющей автобиографический характер, художница делится своими эмоциями и воспоминаниями: оказавшись в Лондоне в период, когда в Ливане началась гражданская война, она больше не смогла вернуться домой.

Вместе с тем в этом произведении Моны Хатум проявляется проблема самоидентификации, отрицание гендерных стереотипов, навязываемых обществом, в котором она выросла. По ее собственному признанию, в представленных предметах, особенно в кухонных принадлежностях, она не видит ничего, кроме просто красивых вещей [5, с. 65]. Воспитанная в культуре, где женщина должна перед вступлением в брак научиться вести домашнее хозяйство, художница отвергает эту традицию. Согласно одному из исследователей творчества художницы, Шина Вагстафф (Sheena Wagstaff), образ дома может включать в себя и другой смысл: провода, снабжающие предметы электричеством, ассоциируются с кровью, текущей по венам. Тем самым эта инсталляция может определяться как своего рода человеческое тело [10, с. 31], воздействующее на зрителя физически и психологически.

Как отмечает Эдвард Саид: «Дома всегда временные. Границы и барьеры, которые заключают нас в пределах безопасности привычной территории, также могут стать тюрьмами… Большинство людей в основном осознают одну культуру, одну обстановку, один дом, изгнанники знают как минимум две…» [8, с. 147]. Рассмотренные выше работы позволяют задуматься об индивидуальной и коллективной идентичностях, их взаимосвязи в контексте различных культурных пространств. Дом может интерпретироваться, с одной стороны, как положительный объект, наполненный ностальгией и приятными воспоминаниями, а с другой — иметь негативные коннотации. Для До Хо Су дом — безопасное убежище, которого ему не хватает за границей, тогда как у Моны Хатум сохраняется неоднозначное отношение к ее первоначальному месту жительства.

Итак, художники эпохи глобализации, отражая свои переживания, по-разному представляют дом как место, содержащее в себе информацию о своих обитателях и их жизни, гендерных ролях. Имея опыт пересечения границ, в своих произведениях они воплощают личное пространство. Для них это и способ справиться с культурными перемещениями, жизнью в различных культурных средах.

Семья: межнациональный проект

Еще одна проблема эпохи глобализации — формирование многонациональной семьи. Художники обращаются к темам самоидентификации, вопросам принадлежности к определенной нации, этносу, расе, то есть в контексте транснационализма рассматривают перемещение, распространение и включение традиций и знаний одной культуры в другую. Семья, в структуру которой могут входить усыновленные дети или супруги разной национальности, наиболее ярко иллюстрирует процесс смешения культур. Визуальное воплощение этой проблемы происходит через объектив фотографов, инсталляции и другие формы искусства.

У многих американских и западноевропейских семей распространено усыновление детей из стран Азии и Африки. Китайская художница и фотограф О Чжан (O Zhang), в настоящее время проживающая в Нью-Йорке, во многих своих работах рассматривает жизнь азиатов, в особенности подростков и молодежи, в Соединенных Штатах. Получают ли они должное образование? Как их воспринимают местные жители? С какими трудностями они сталкиваются? В серии «Папа и я» (Daddy and I, 2005–2006) она показывает американских отцов с удочеренными китайскими девочками. На фотографиях запечатлены папы и их дочки, позирующие на камеру: в основном они сидят в статичных позах на скамейках и на земле или занимают стоячее положение. Группа из двух человек (в редком случае из трех — на фото № 18 две девочки-близняшки) чаще всего расположена в центре, но некоторые пары смещены к правому или левому краю (например, фото № 28, № 31, № 35). Возраст девочек варьируется примерно от четырех до шестнадцати лет. Отцы являются взрослыми сформировавшимися мужчинами, но они также имеют разный возраст. У большинства отцов высокий социальный статус (это считывается по



Илл. 6. О Чжан (O Zhang). Проект «Папа и я» (Daddy & I). 2005–2006

их одежде — многие предстают в хороших костюмах), они являются богатыми и обеспеченными родителями. Некоторые китаянки одеты по-американски (платья, сарафаны, шорты, футболки), а другие примеряют традиционные китайские платья — ципао (фото № 16, № 18). В основном дети носят яркую одежду, но некоторые подростки предпочитают однотонные цвета, а также надевают и более откровенные наряды (фото № 19). Примечательно, что большинство фотографий выполнено на фоне природы (в ботанических садах и парках): окружением героев являются цветы и цветущие деревья. Тем самым автор пытается создать восточную ауру, для которой характерно наличие вишни, сакуры и других цветущих деревьев.

Автор исследует природу отношений между персонажами на разных уровнях и под разными углами. В широком смысле напряженные взаимоотношения между странами связаны не столько с разными традиционными устоями, противостоянием между Востоком и Западом, сколько с конфронтацией на политическом уровне. Люди, обладающие азиатской внешностью, а также имеющие высокие интеллектуальные способности, периодически сталкиваются с обвинением в шпионаже,

что сказывается на детях, преимущественно усыновленных, азиатского происхождения. Взаимодействие США и Китая рассматривается и с точки зрения экономического соперничества. Автор задается вопросом о восприятии Западом экономического роста и стремительного развития современного Китая.

Некоторое время назад в связи с демографическим взрывом в Китае была введена политика одного ребенка в семье. В результате большое количество детей, в особенности девочек, было распределено в детские дома и приюты. Китайское правительство решило изменить свое отношение к политике усыновления иностранцами, после чего произошел бум американского удочерения китайских девушек. Подавляющее большинство приемных родителей — белый богатый или средний класс. Это явление очень заинтересовало фотографа, и она сфотографировала более ста семей с приемными китайскими детьми.

С помощью этих фотографий О Чжан пытается продемонстрировать эмоции главных персонажей, привязанность приемных детей к их отцам. Папа становится примером для подражания, ориентиром, защитником и гарантом силы и надежности для девочек. Его фигура очень важна в воспитании и развитии ребенка, особенно женского пола. В семье — родной или приемной — происходит становление личности ребенка, он воспитывается в определенных ценностях и традициях. Приемный ребенок, рожденный в другой культуре, обретает новую жизнь, смотрит сквозь двойную призму на окружающий его новый мир. Взаимодействуя с родителями и сверстниками, он сочетает в себе разные культуры, традиции, обычаи, взгляды. У представленных в работе девочек происходит смешение двух сильно разделяемых культур: Восточной и Западной. В процессе личностного становления у них возникает проблема самоидентификации. Такие дети воспринимают с рождения азиатскую культуру, затем вливаются в новую для себя западную среду, и, как правило, лишь одна из них становится доминирующей. Кроме того, при усыновлении создаются многорасовые семьи, что изменяет традиционный тип американской семьи.

Автор показывает более ста семей. Девочки показаны как будущее Китая и США. Тем самым акцентируется внимание на стирании границ национальной принадлежности детей и семей. Она также исследует вопрос дальнейших отношений двух противоположных и в то же время переплетающихся культур. Тем не менее основной



Илл. 7. О Чжан (O Zhang). Проект «Папа и я» (Daddy & I). Верхний ряд № 28, № 18, № 35 и нижний ряд № 16, № 31, № 19 (слева направо). 2005–2006

акцент сделан на семье, а точнее на родственной и душевной связи китайских девочек-подростков и их приемных западных отцов. Все семьи выглядят счастливо, но это может быть и иллюзией, так как зрителю виден только один момент, и как на самом деле живут эти дети, неизвестно. Эти фотографии могут иметь много различных смыслов, значений и коннотаций. С одной стороны, можно отметить присутствующую в кадрах аллюзию на сексуальные отношения между отцами, как представителями мужского пола, и удочеренными азиатскими девочками (мужчины обнимают дочек за плечи или талию, притягивают к себе). В этом усматривается намек на детский эротизм, который влечет за собой сигнал об опасности сексуальной эксплуатации юных девочек. С другой стороны, подобные позы характерны и для обычных семейных фотографий в нормальных семьях с родными детьми. Сексуальный подтекст считывается далеко не на всех кадрах. Художница играет с этой двусмысленностью, с образами, возникающими в головах зрителей во время просмотра работ этой серии.

Также данные работы открывают широкий и важный дискурс потребления, создания «социального капитала», когда белый человек удочеряет ребенка другой национальности для того, чтобы показать себя с лучшей стороны. Стоит отметить, что среди удочеренных китаянок встречаются и дети с особыми потребностями. С этой позиции такие отношения являются отчасти лицемерными: приемные родители осуществляют акт гуманизма по отношению к бедным и обездоленным детям из другой страны, и тем самым демонстративно показывают свое превосходство.

Ставятся под сомнение традиционные семейные роли, понимание семейной ячейки, противопоставляется естественное и искусственное, поднимается вопрос о расовой несовместимости, о некоторой сконструированности отношений отца и дочери. Это своеобразное антропологическое исследование культурного столкновения Запада и Востока. Прежде всего автор стремится раскрыть культуру, философию и социальные отношения, лежащие в основе подобных многонациональных приемных семей. Безусловно, это не отрицает скрытых мотивов и различных допустимых коннотаций.

Лаура Кина (Laura Kina) — американская художница, ученая, профессор, которая родилась в смешанной семье: ее отец японец, а мать американка, имеющая испанско-французские корни. При этом она вышла замуж за еврея и живет в Чикаго в районе, где сосредоточено много мигрантов. Пребывая среди представителей разных наций (индусы, славяне, евреи, арабы и другие), она приобретает новые импульсы для своих работ. Художница соединяет разные расы и нации в одно целое, используя разные средства художественной выразительности, совмещает культурные атрибуты различных этнических групп. Многие из ее произведений выполнены в виде ковров, которые можно положить в квартире на пол или повесить на стену. Ковер — это своеобразный символ общности всех наций, так как в домашнем обиходе его используют представители разных национальностей, рас, религий и т.д. У каждого они отличаются формой, материалом, рисунком, имеют иногда разное назначение (могут быть не только на полу, но и на стене, выступать в качестве чисто декоративного элемента или выполнять бытовые функции). Ковер является атрибутом человеческого дома, предметом для создания уюта и красоты, воплощением заботы и налаженности быта. И в связи с этим он



Илл. 8. Лаура Кина (Laura Kina). Учинанчу (Uchinanchu). Hajichi. 60 × 59 см. 2015.

может символизировать нечто общее, объединяющее людей (так же, как сосуды, предметы мебели и пр.). Ковер не разделяет людей ни по одному из выше перечисленных критериев, для него человек — это просто человек.

Также существует много семей, которые имеют разные, смешанные корни, и иногда дети при взрослении не могут определиться, к какой именно нации и этнической группе они относятся. Бывает множество случаев, когда родители происходят из разных стран, но проживают и растят ребенка в третьей — это является еще большей проблемой для составления своей идентичности. Но вне зависимости от своей родословной человек все равно пройдется по ковру, который



Илл. 9. Лаура Кина (Laura Kina). Учинанчу (Uchinanchu). Орион (Orion); Лев ши-цза и замороженный лед (Shisa Lion and Shave Ice). 60 × 59 см. 2015



Илл. 10. Лаура Кина (Laura Kina). Девон Авеню Сэмплер (Devon Avenue Sampler). Плати за парковку (Pay to Park). 60 × 60 см. 2019

лежит перед ним. Лаура Кина рассматривает в своих произведениях культурные различия и их сходство, через традиционные символы и знаки раскрывает культурную составляющую каждой страны (например, цвета, узоры, одежда, изобретения и т.д.). Она поднимает такие темы, как транснациональные семейные связи, смешение этносов, культурное наследие. Художница активно работает со своим окружением, добавляет собственную биографию во многие работы. Например, серия произведений «Учинанчу» (Uchinanchu, 2015–2016) [7] представляет собой текстильные красочные полотна, рассказывающие историю ее отца. В подобных коврах она соединяет фрагменты футболок из личных архивов, лоскуты ткани с изображением знаков и традиционных символов двух стран, которые представляют два острова — Гавайи и Окинава: футболки и одеяла с паттернами, традиционные ткани, ремесленное искусство и т.д. Этот своеобразный «семейный портрет» имеет широкое тематическое содержание: транснациональная семья, взаимоотношения между диаспорами, связь коренного наследия с современностью, военная история, этническая принадлежность, проблемы островов. Другая серия — «Девон Авеню Сэмплер» (Devon Avenue Sampler) — также посвящена стиранию границ между разными нациями. Созданные в этом проекте ковры, связанные поликультурными знаками, сочетают индийскую ткань с индиго, дополняются еврейскими платками, темно-синими тканями денима и приобретают форму японского одеяла. Здесь также прослеживается автобиографический характер, отражающий смешанное этническое наследие художницы, звучит тема соединения прошлого и настоящего, сталкиваются различные культурные знаки.

Смешанная семья состоит из людей, принадлежащих разным этносам, нациям, культуре, религии и т.д. Подобные семьи бросают вызов любому обществу, изменяя традиционный образ семьи. Эта тема широко отражается в современном искусстве. Художники поднимают вопрос об отношениях разных рас, наций, затрагивают проблему определения идентичности детей в таких семьях. В рассмотренных работах художники через собственный опыт обращаются к национальному разнообразию в составных семьях, размыванию глобальных границ, ассимиляции и в то же время противопоставлению нескольких культур, присутствующей полярности, многоуровневой идентичности.

Список литературы:

1 *Дианова В.М.* Искусство и проблемы глобализации культуры // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т. Т. III: Культурная динамика / отв. ред. Д.Л. Спивак. СПб., 2008. С. 505–515.
2 *Птичникова Г.А.* Эстетика медиаархитектуры // Художественная культура. 2019. № 1. С. 144–161.
3 *Ankori G.* Palestinian Art. London: Reaktion Books, 2006. 260 p.
4 *Case-Green K., Sakakini G.C.* Imaging the Story: Rediscovering the Visual and Poetic Contours of Salvation. Eugene: Cascade Books, 2017. 216 p.
5 *Glencross J.* Mona Hatoum: Domestic Disturbance. Massachusetts: MASS MoCA, 2001. 74 p.
6 *Kim Hee-Young.* The Fabric of Nomadism: Stitching the Global and the Local // Chapter in the book: Global and Local Art Histories. Edited by Jeffery C., Minissale G. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. Pp. 170–185.
7 *Laura Kina.* Exhibition catalog for Laura Kina's solo art exhibition "Uchinanchu" at Cal Poly Pomona Kellogg University Art Gallery: Blurb, Incorporated. February 27–April 23, 2016. 26 p.
8 *Said Edward W.* Reflections on Exile and Other Essays. Cambridge, MA: Harvard UP, 2000. 656 p.
9 *Von Drathen Doris.* Vortex of Silence: Proposition for an Art Criticism Beyond Aesthetic Categories. Milano: Edizioni Charta, 2004. Pp. 131–142.
10 *Wagstaff S.* Uncharted Territory: New Perspectives in the Art of Mona Hatoum // Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land. London: Tate Gallery, 2000. 44 p.

References:

1 Dianova V.M. Iskusstvo i problemy globalizacii kul'tury [Art and problems of cultural globalization]. *Fundamental'nye problemy kul'turologii* [Fundamental problems of cultural studies]. In 4 vol. Vol. III. Kul'turnaya dinamika, ed. D.L. Spivak. St. Petersburg, 2008, pp. 505–515. (In Russ.)
2 Ptichnikova G.A. Jestetika mediaarhitektury [Aesthetics of media architecture]. *Hudozhestvennaja kul'tura*, 2019, no. 1, pp. 144–161. (In Russ.)
3 Ankori G. *Palestinian Art*. London, Reaktion Books, 2006. 260 p.
4 Case-Green K., Sakakini G.C. *Imaging the Story, Rediscovering the Visual and Poetic Contours of Salvation.* Eugene, Cascade Books, 2017. 216 p.
5 Glencross J. *Mona Hatoum: Domestic Disturbance*. Massachusetts, MASS MoCA, 2001. 74 p.
6 Kim Hee-Young. The Fabric of Nomadism: Stitching the Global and the Local. Chapter in the book: *Global and Local Art Histories*. Edited by Jeffery C., Minissale G. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing. 2007, pp. 170–185.
7 Laura Kina. Exhibition catalog for Laura Kina's solo art exhibition "Uchinanchu" at Cal Poly Pomona Kellogg University Art Gallery, Blurb, Incorporated. February 27–April 23, 2016. 26 p.
8 Said Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA, Harvard UP, 2000. 656 p.
9 Von Drathen Doris. *Vortex of Silence: Proposition for an Art Criticism Beyond Aesthetic Categories*. Milano, Edizioni Charta, 2004, pp. 131–142.
10 Wagstaff S. Uncharted Territory: New Perspectives in the Art of Mona Hatoum. *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*. London, Tate Gallery, 2000. 44 p.

УДК 394
ББК 77.5

Мостицкая Наталья Дмитриевна
Доктор культурологии, доцент, зав. аспирантурой, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
mozt@rambler.ru
Ключевые слова: праздничность, повседневность, праздник, трансценденция, синергия, социальные коммуникации.

Мостицкая Наталья Дмитриевна

Праздничное и повседневное в условиях самоизоляции (на материале группы «Изоизоляция» в Facebook)

Рассмотрены причины и мотивы, привлекающие людей к активной социальной коммуникации в интернете, в частности, на материале группы «Изоизоляция», получившей высокий рейтинг и популярность в социальной сети Facebook. Автор обосновывает интерес к группе, анализируя представленные интернет-публикации через призму бинарной оппозиции праздничность/повседневность, раскрывая присутствие феномена «праздничности» в процессе социальной коммуникации в цифровом формате. Произведение искусства, как катализатор, позволяет активным участникам проекта перестроить ритуалы повседневности, создавая новую праздничную реальность.

Mostitskaya Natalya D.
Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of Postgraduate Studies, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
mozt@rambler.ru
Key words: festivity, everyday life, holiday, transcendence, synergy, social communications.

Mostitskaya Natalya D.

Festival and Routine in Conditions of Isolation (Based on the Facebook Group “Isoisolation”)

The “Isoisolation” group (“iso” meaning visual arts in Russian) has recently achieved high rating and popularity on Facebook. The article focuses on reasons and motives that attract people to active social communication in the network. The author explains people’s interest in the group by analyzing its publications through the prism of binary opposition festive/everyday and revealing peculiarities of their rhythm in the process of social communication in digital format.

Трансформация ритма праздничности/повседневности

На современном этапе развития культуры происходит неумолимая трансформация сферы социальной коммуникации. Основные особенности заключаются в том, что общение все более попадает под влияние цифровых технологий, а люди все реже общаются тет-а-тет. А в условиях пандемии, объявленной Всемирной организацией здравоохранения в 2020 году, все страны мира столкнулись с таким феноменом, как «самоизоляция», или добровольно-принудительный карантин для большинства граждан многих стран. Такой своеобразный «день сурка» в ритме повторяющейся повседневности, лишенной соборной практики как коллективного общения, является новой реальностью современной культуры. Поэтому вопрос о ритме праздничности/повседневности становится весьма актуальным. Трансформация прежнего ритма становится особенно очевидной после объявления в Российской Федерации о перенесении торжеств в честь самого почитаемого праздника — Дня Победы СССР в Великой Отечественной войне, что, в свою очередь, вызвало волну возмущения в социальных сетях. Особенность праздника Дня Победы в том, что он является единственным ежегодно повторяющимся событием, сохранившим традиционные парады (включая официальный военный парад, а также всенародный «Бессмертный полк») и предоставляющим возможность социального соборного празднования, включающего элементы сакральной культуры, актуализацию социальной памяти и культурных скреп. И факт такой «отмены» не может не отразиться на ритме празднично-повседневного цикла как особого механизма конструирования фундамента культуры. Усиливает атомарность общества и введение «дистанций» и другой «защитной» атрибутики, изменяющей принципы привычной коммуникации между людьми. Трансформация реальности привычной социальной коммуникации в повседневности усиливает функциональность мифического «общественного мнения». Оно чаще всего конструируется средствами СМИ и создает неустойчивое эмоциональное поле, приводящее к деконструкции рационального мышления. Такого рода деконструкция усиливает процессы индивидуализации и формирования атомарной структуры общества, в котором главную роль в коммуникативном пространстве начинают играть цифровые технологии. Именно они

в настоящее время больше всего навязывают собственный технологический ритм традиционной для культуры диалектической системе праздничности/повседневности. Следует отметить, что ритм будничных и воскресных дней также нарушен, поскольку привычная рабочая неделя, проводимая часто вне дома, и выходные прогулки за пределы своего дома заменены тотальным нахождением в собственном жилище перед компьютером и в будни, и в праздники.

Здесь уместно упомянуть сюжет фильма «День сурка», в котором главный герой попадает в ситуацию повторяющейся повседневности. Выход из повторения одной и той же ситуации дня-ночи он видит в суициде, но «праздничность» он обретает только в гармонии общения с социумом, в любви как самоотдаче. Именно это составляет ценностное основание культуры как системы.

В традициях всех мировых религий выделен особым образом специальный день, в который происходит важное культурное событие, цементирующее общество. Этот день посвящен общению с Богом, сакральными ценностями, святынями. Такого рода со-бытие чаще всего происходит в условиях соборного единства и в сакральном пространстве вне повседневного жилища. Праздничный календарный ритм для любой культуры представляет собой устойчивые маркеры, фиксирующие временные циклы. Сбой празднично-повседневной цикличности, вольный или невольный, обычно приводит к тяжелым последствиям у населения: психологической неустойчивости, растерянности и неврозам. Потеря «праздничности» влечет за собой разрушение ритма жизненного цикла, определяющего последовательность напряжения и расслабления социальных контактов.

По этим причинам сейчас как никогда актуален анализ сущностных аспектов праздничного и повседневного в условиях новой коммуникативной реальности пандемии.

Праздничность в режиме «Изоизоляции»

В современной культуре активизировался поиск новых форм праздничности в виртуальном пространстве интернета, способных заменить человеку выход за пределы своего жилища. Надо отметить, что проблема изменения привычных границ реальности встала во весь рост с самого первого момента появления самой сети интернет.

В качестве одной из форм новой реальности может быть рассмотрено игровое пространство, а также всевозможные социальные сети. Не пытаясь анализировать все разнообразие форм «праздничности» в виртуальной сети, хотелось бы остановиться на воплощении идеи праздничности в группе «Изоизоляция» в социальной сети Facebook[1]. Феномен публикационной активности в какой-то мере свидетельствует об удачном эксперименте с виртуальной «праздничностью». Пристальное внимание именно к этой группе привлекла статистика роста подписчиков. Так, группа была сформирована 30 марта 2020 года и уже за сутки набрала 2000 подписчиков. Через неделю эта цифра увеличилась в 10 раз, до 204 096 подписчиков. За день в группе появлялось порядка 3000 публикаций. Ровно через месяц количество подписчиков выросло до цифры 572 784 человек (данные от 01.05.2020).

Группа, по замыслу авторов, была создана как развлечение нескольких друзей: «Мы просто хотели скрасить унылые и тревожные будни самоизоляции и посмеяться»[2]. Авторы фактически декларируют идею «поиска праздничности» в цифровом формате. В то же время эта новая праздничность совсем не отрывается от повседневности, а выполняет свою сущностную функцию, а именно — преображение повседневности. Такого рода преображение игровое, но в то же время в игре актуализирован диалектический механизм праздничного/повседневного, суть которого в возобновлении ритма рождения идеи в сакральном диалоге и ее последующего воплощения. Под сакральным диалогом в «Изоизоляции» подразумевается диалог зрителя с художественным произведением.

Основной тематикой публикаций в группе является воспроизведение подручными средствами известных шедевров изобразительного искусства. Авторы группы отмечают: «Тогда никто из затеявших этот флешмоб и представить не мог, во что это выльется. И вот что получилось! Почти 600 000 участников из более чем 100 стран мира, около 35 000 публикаций, миллионы лайков! Потрясающие теплые слова, которыми мы поддерживаем друг друга в это непростое время»[3]. Модераторы группы обозначили критерии для публикаций, которые

(1) *https://www.facebook.com/groups/izoizolyacia/?fref=nf*.
(2) *https://www.facebook.com/groups/izoizolyacia/?fref=nf* (дата обращения 01.05.2020).
(3) *https://www.facebook.com/groups/izoizolyacia/?fref=nf*.

также представляют интерес с точки зрения их функционального потенциала для формирования ритма праздничности/повседневности. Проанализируем некоторые из них.

Во-первых, копированию или авторскому творческому воспроизведению подлежат только мировые шедевры живописи, исключения составляют только тематические дни в группе. Сам факт построения диалога с произведением искусства уже связан с потенциальной «праздничностью», поскольку любой признанный шедевр ориентирован на диалог автора со зрителем на тему самых важных смыслов и ценностей — в этом и проявляется своеобразная «сакральность» диалога. Потенциальная возможность возникновения диалога зрителя с автором в пространстве произведения поддерживает идею «праздничного» открытия новых смыслов и вечных истин.

Во-вторых, картина, публикуемая в группе, воспроизводится исключительно подручными средствами, которые находятся в распоряжении людей, находящихся на самоизоляции в квартирах или загородных домах. В этом случае акцент делается на бытовое пространство, которое теперь требует преображения, становится символом, включенным в произведение, получает новое звучание в интерьере. Любая подготовка к праздничному событию предполагает преображение бытового пространства, что и происходит в данном случае, благодаря заданным условиям публикации. Более того, привычные вещи, получившие новое символически-функциональное звучание (запасы туалетной бумаги как букли парика или морские волны), становятся маркерами иного виртуального пространства.

Изучая особенности публикационной активности в группе, следует отметить некоторые повторяющиеся моменты:

– особой популярностью пользуются семейные картины, в которых участвует большинство членов семьи от младенцев до бабушек и дедушек, что несомненно объединяет семью в процессе подготовки интерпретации картины;
– многие участники отмечают, что выбору картины предшествует изучение множества различных произведений, а в некоторых случаях и биографий художников, а это свидетельствует о знакомстве с культурным наследием, благодаря которому человек получает ощущение преемственности исторических поколений;

– особо приветствуется в группе творческая интерпретация произведения без прямого копирования, при условии сохранения основного считываемого замысла или идеи картины, т.е. такого рода работы очень точно демонстрируют факт состоявшегося диалога автора и зрителя в пространстве произведения;
– абсолютное большинство представленных работ — это камерные или групповые портреты или сюжетные сцены, в которых люди находят общие черты с персонажами картин, при этом сохраняя свою индивидуальность и уникальность в гармонизации общего (типичного) и особенного (индивидуального) в категориях «вечного»;
– комментарии под картинами насыщены символами, передающими восторженные эмоции, в цифровом формате это смайлики, восклицательные знаки, слова одобрения и анимированные картинки. Тем не менее, несмотря на нейтрально-цифровое изображение эмоций, эмоциональная составляющая коммуникации в группе находит свое подтверждение в кратких сообщениях авторов, а также в количестве комментариев, написанных по поводу самых интересных работ. При этом негативные комментарии администраторы группы стараются не допускать, что поддерживает эмоциональный доброжелательный фон и тем самым создает социальную общность или причастность к целому;
– и самое важное: в группе приняли участие даже те члены семей-участниц, которые никогда не публиковали свои данные в социальных сетях (бабушки, дедушки, дети), но активно включились в флешмоб благодаря активности своих родственников и знакомых. Игровая атмосфера домашней импровизации позволила объединить относительно самой идеи интерпретации картины весь состав семьи, создавая праздничное настроение.

Это событие — создание модели картины — в некоторой степени позволило на какой-то момент времени мобилизовать все творческие силы и резервы семейного коллектива для изготовления своей интерпретации шедевра (а часто и нескольких картин). Ожидание оценки своей работы одногруппниками создает особое торжественное настроение. Атмосфера группы мотивирует желание повторить опыт воссоздания картины и опыт эмоциональных переживаний, сопутствующих такого рода игровой ситуации и наполняющих силой

и энергией. Такой эмоциональный опыт переживания оценки своего коллективного творчества, начиная с момента модерации картины и ее пропуска для публикации до внимательного отслеживания всех комментариев к своей работе, является кульминационной точкой, венчающей творческий процесс. Неслучайно именно ответный отклик зрителей на авторское воспроизведение шедевра является кульминацией всего творческого игрового процесса, поскольку в этот момент рождается диалог с неким социальным целым. Оно дает силу и энергию для жизни, в чем и состоит сущностная основа «праздничности».

Фотография, размещаемая в интернете, становится своеобразным цифровым символом процесса преображения реальности. Она является мостом между чувственным опытом праздничной «суеты» и виртуальным переживанием праздника. В момент публикации фотографии как репрезентанта личных переживаний авторов происходит усиление эффекта синергии за счет социальной коммуникации участников проекта. Это позволяет рассматривать потенциальные возможности проявления социальной синергии в группе как эффект трансценденции или состояние «праздничности». Поэтому наличие «праздничности», так притягивающей людей в группу, подтверждается благодаря своеобразному «включению» повседневной практики, а именно того творческого процесса, из-за которого на свет появляется новый «шедевр», а также наличию диалога автора и зрителя как проявления синергии. Неслучайно многие участники группы прикладывают вместе с фотографией и видео, в котором представлен процесс создания работы, и он для участников не менее интересен, чем факт признания мировым сообществом. «Спасибо за ваши шедевры! Вы невероятные! Работы у нас прибавилось, а свободного времени — наоборот, но мы ни на минуту не пожалели о том, что затеяли все это. Ваш искрометный юмор и безудержная фантазия не перестают восхищать — причем не только нас здесь, но и весь мир. „Изоизоляция“ стала темой крупнейших мировых СМИ, включая BBC и New York Times».[4]

(4) *https://www.facebook.com/groups/izoizolyacia/?fref=nf* (дата обращения 01.05.2020).

Включение «телесности», активной деятельности, связанной с трансформацией своего повседневного ритма жизни на «самоизоляции», призванной воссоздать или сконструировать яркую эмоцию, переживание, является ключевым и необходимым составляющим бинарной пары праздничное/повседневное. Яркое эмоциональное переживание становится возможным благодаря включению участников в творческий процесс, требующий преобразования окружающего пространства. При этом реальность интернета создает пространство групповой коммуникации, где автор получает отклик зрителя, настроенного на его «волну». Такая коллективно-соборная оценка произведения формирует своеобразное «трансцендентное поле праздничности», которое и притягивает людей в группу.

Диалектика праздничного/повседневного

Рассуждения о сущности «праздничности» невозможны без погружения в методологические концепции, позволяющие обозначить принципы диалектического взаимодействия «праздничности» и «повседневности» в рамках коммуникативного пространства культуры. Именно социальные коммуникативные взаимодействия представляют собой поле исследования для данной статьи и сферу применения дихотомии праздничности/повседневности как методологической основы [3].

Сущностный аспект «праздничности» представлен в данной статье как идея, требующая воплощения, как репрезентация идеальной модели культуры, если рассматривать культуру «как идеалообразующую сторону жизни людей» [5, с. 8]. Такой подход к определению культуры основан на философских трудах Г.В.Ф. Гегеля, его последователей (В.В. Соловьева), оформлен в работах наших современников Д.В. Пивоварова и В.И. Жуковского. Сущностный аспект «повседневности» в рамках этой методологии рассматривается исходя из теоретических концепций А. Шутца, в интерпретации Л.Г. Ионина, уделившего внимание такому концепту А. Шутца, как «напряженное отношение к жизни». Так, Л.Г. Ионин указывает, что «напряженное отношение к жизни… обусловлено трудовой, активистской природой повседневности» [2, с. 83]. Поэтому ядро «повседневности» может быть проанализировано с точки зрения опыта практической (трудовой)

объективации идеи или идеальной воображаемой модели процесса в ритме обыденной жизни. То есть «повседневность» раскрывается в диалоге человека с окружающим миром, а итогом диалога становится некоторый знак-репрезентант, который отражает сущностные моменты этого взаимодействия и входит в составную структуру семиотического поля культуры.

Иными словами, под «праздничностью» можно понимать наличие цели, ценности или самой идеи какого-то действия (также «праздничным» можно назвать состояние, в котором человек обнаруживает понимание этой цели или идеи), а «повседневность» представляет собой само это действие с материальными объектами, и это действие приводит человека к его цели или объективирует ценность в условиях обыденной практики.

Ритмическая повторяемость «праздничности» и «повседневности» в нашей жизни обусловлена принципом диалектического развития идеи, подробно изложенным Гегелем и его последователями. Взаимодействие праздничного и повседневного сравнимо с бинарной оппозицией духовного и материального, в диалектической пульсации которых и содержится квинтэссенция ритмичности «праздничности» и «повседневности». Используя метафорический язык для конкретизации этой мысли, можно привести пример идеи, стимулирующей к активной практике, к труду. Например, идеал «райского блаженства, радости и счастья» как некоторой идеи, цели, ради которой человек, преодолевая сопротивление материи, социума, создает новые культурные практики, позволяющие, по его мнению, приблизиться к нему. И каждый раз идея получает новое осмысление в процессе практической реализации, что изменяет траекторию движения и представление о цели деятельности. И, что очень важно, в случае, если человек лишается такой цели, а также ритмичности чередования «праздничности» и «повседневности» в процессе жизнедеятельности, то размывается сам антропологический принцип в человеке, низводя его на уровень «без-словесных» животных, обладающих только оперативной памятью. Человеку же свойственно формироваться как личность благодаря включению в пространство социальной памяти. А эта особенность уже раскрывается в антропологическом принципе духовно-душевно-телесной гармонии человека. Так, у Святителя Луки (В.Ф. Войно-Ясенецкий) мы встречаем замечание о том, что «в духе

хранится в полной неприкосновенности все богатство памяти» [6, с. 102], при этом «чем выше духовность человека, тем ярче выражена способность высшего познания» [6, с. 109]. Праздничность как акт трансцендентного познания является «пищей для души» и возвышает дух человека, а повседневность ориентирована на укрепление телесной природы. Поэтому сам феномен праздника всегда связан с идеей радости, а повседневность — с идеей рутинности, преодолением сопротивления, «напряженностью сознания» и некоторой повторяемостью ритуалов и действий. Это первый аспект, раскрывающий особенность дихотомии «праздничности» и «повседневности».

Еще один сущностный аспект дихотомии «праздничности» и «повседневности», который необходимо применить для анализа социальных коммуникативных практик, — это соборность, или «синергийность», «праздничности» и индивидуалистичность «повседневности». Для пояснения этих характеристик следует отметить, что «праздничность» как явление духовной культуры не может быть проявлена в полноте своей без опыта трансцендирования, о котором С.С. Хоружий пишет так: «соединение человека с иным горизонтом бытия или, иначе говоря, онтологическое трансцендирование человека. <…> Во всех духовных практиках трансцендирование мыслится как событие в измерении энергии, бытия-действия, представляющее собой претворение множества всех энергий человека в иной способ бытия» [7]. По отношению к феномену «праздничности» опыт трансцендирования имеет непосредственное значение, являясь необходимым условием, позволяющим осознать ценность праздника. При этом праздник обладает собственным хронотопом, благодаря которому он выходит за рамки повседневности, поскольку «для проявления трансцендентальных способностей нашего духа, для обнаружения сверхсознания необходимо, чтобы угасло или, по крайней мере, значительно ослабело нормальное, феноменальное сознание» [6, с. 109]. В то же время опыт трансцендирования чаще всего возможен в ситуации соборно-коллективного взаимодействия, подразумевающего наличие эффекта синергии, без которой «праздничность» лишается смысла.

И третьим аспектом дихотомии праздничного/повседневного, актуальным для анализа тематики статьи, является процесс преодоления страха перед неизвестностью, запредельностью как основа для моделирования праздничного ритуала. Праздничный ритуал

предполагает «проживание» границы перехода между жизнью и смертью, «своим» и «иным», при этом данный переход эстетизируется при помощи художественного языка культуры. Так, В.И. Жуковский пишет, что «эстетическое освоение сущности, истинное или иллюзорное, снимает страх, вызываемый скрытыми и неизвестными и, следовательно, опасными реальностями, а тем самым укрепляет бытие эстетически переживающего человека в мире вещей и людей, укрепляет в общечеловеческом смысле» [1, с. 84].

Таким образом, праздник — это феномен социальный или, по крайней мере, лишенный эгоцентрической «самоизоляции» (!). Праздник ориентирован на процесс познания и приобщения к социальной памяти, а также праздничная атмосфера эстетична и особым образом художественно оформлена. В то же время, *повседневный опыт каждый человек получает исключительно самостоятельно в процессе напряженного осознанного конструирования субъективной реальности.* Поэтому социальная коммуникация призвана маркировать универсальные способы поведения и восприятия социальной повседневной реальности, моделируя общее пространство культуры. Существование «праздничности» в праздничном событии определяется благодаря наличию коллективного переживания некоторой идеи, цели как собственного личного откровения («раскрытия», «трансценденции», «презентации» и т.д.). Этот коллективный опыт становится базой для формирования общего культурного пространства. Если же такой трансцендентной синергии или «откровения» не случается, то праздник остается «праздным» и пустым досугом [4], а социальное единство подменяется атомарной структурой социума.

Заключение

Конструирование новой «праздничности» в виртуальном пространстве происходит благодаря механизму символизации, который позволяет участникам цифровой коммуникации создавать приватные культурные семиосферы, захватывающие семиотику повседневного пространства. Данные семиосферы становятся моделями индивидуальных или внутрисемейных праздников, определяющих ритм жизни в ситуации самоизоляции, что в некоторой степени подчиняет себе структуру повседневности, ограниченной пространством жилища. Виртуальное

присутствие социума востребовано лишь как знак одобрения индивидуального или семейного творчества. Коллективная соборность праздничности подменяется виртуально-цифровым присутствием зрителей, которые заявляют себя либо исчисляемым значком одобрения, либо комментарием. В подтверждение этой точки зрения и в продолжение рассуждения можно привести следующие тезисы:

Технология создания косплея позволяет выстраивать своеобразный диалог с произведением, хранящим потенциал трансцендентного откровения художника, а именно — откровения, запечатленного на холсте или в другом художественном материале. Публикационная активность группы, пояснения к работам свидетельствуют о том, что для авторов косплея создание своего повтора произведения является также творческим и в некотором смысле трансцендентным актом. Возможно, этот процесс и не погружает в созерцание смыслов, передаваемых художниками, но позволяет воссоздать авторское видение работы в условиях повседневной карантинной реальности. Такой творческий полет мысли составляет сущностное зерно «праздничности», поскольку являет собой акт бытийственной свободы, своеобразного диалога с идеей.

Творческая со-бытийность актуализирует саму деятельность в категориях «вечного», гармоничного, незыблемого, а значит, выходящего за рамки повседневного опыта. Это подтверждается в стремлении участников запечатлеть на фотографии удачный момент «синергии» произведения и его копии.

Публикация фотографии репрезентирует исключительно индивидуальный опыт построения диалога зрителя с произведением, что позволяет автору публикации чувствовать себя сопричастным в своей неповторимости и индивидуальности пространству вечных истин, которое символически представлено произведением искусства. Момент сопричастности является кульминацией «праздничного» и основным мотивирующим и затягивающим процессом.

Феномен «Изоизоляции», рассмотренный в категориях «праздничного» и «повседневного», демонстрирует очевидность того, что без включения трансформации повседневного опыта никакая иллюзорно-прекрасная картинка из интернета, вебинар, видеолекции и пр., и пр. не создаст настроения праздника. Поэтому особенность проекта «Изоизоляция» состоит в том, что авторы, предлагая в сетях проект как досуг, интуитивно нашли форму виртуальной праздничности, выходящей за рамки виртуальности в реальное пространство повседневности, напоминающей «День сурка».

Для участников проекта происходит преобразование ритма праздничности/повседневности относительно события флешмоба. Произведение искусства как катализатор позволяет активным участникам проекта перестроить ритуалы повседневности, создавая новую реальность.

Подобные интернет-проекты, воссоздающие виртуальное ощущение праздника, способны заменить реальную праздничность виртуальной, благодаря эстетизации процесса, особому праздничному хронотопу, активной познавательно-эвристической деятельности, приобщению к социальной памяти через знакомство с произведениями искусства, преображению повседневности. Такие праздники диктуют новый ритм праздничного/повседневного, претендуя на полноту бытия. В то же время воссозданная праздничность локализуется только в границах семейного коллектива, а потому остается симулякром реального праздника, который, лишенный соборности, не проявляется в своей полноте, а потому не может заменить коллективные со-бытия и торжества, проходящие в реальном коммуникативном пространстве культуры.

Список литературы:

1 *Жуковский В.И., Пивоваров Д.В.* Интеллектуальная визуализация сущности. Красноярск: Крас. госуниверситет, 1999. 223 с.

2 *Ионин Л.Г.* Социология культуры. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2004. 427 с.

3 *Мостицкая Н.Д.* Праздничное и повседневное в коммуникативном пространстве культуры: сущность, содержание, функциональность. Авт. дис. док. культ.: 24.00.01. Москва, 2019. 37 с.

4 *Мостицкая Н.Д.* Праздничность и повседневность в проекции константности и динамичности бытия культуры // Философская мысль. 2016. № 4. С. 129–143. DOI: 10.7256/2409-8728.2016.4.18338 // URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=18338

5 *Пивоваров Д.В. Медведев А.В.* История и философия религии. Екатеринбург, 2000. 408 с.

6 Святитель Лука Войно-Ясенецкий. Дух, душа и тело. М.: ОБРАЗ, 2011. 128 с.

7 *Хоружий, С.С.* Что такое SYNERGEIA? Синергия как универсальная парадигма // Вопросы философии (31.01.2012). URL: *http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=435&Itemid=52* (дата обращения 25.05.2020).

References:

1 Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.V. *Intellektualnaya vizualizatsiya sushchnosti* [Intellectual visualization of essence]. Krasnoyarsk, Kras. gosuniversitet Publ., 1999. 223 p. (In Russ.)

2 Ionin L.G. *Sotsiologiya kultury* [Sociology of culture]. Moscow, Izd. dom GU VShE Publ., 2004. 427 p. (In Russ.)

3 Mostitskaya N.D. *Prazdnichnoye i povsednevnoye v kommunikativnom prostranstve kultury: sushchnost, soderzhaniye, funktsionalnost* [Festive and everyday in the communicative space of culture: essence, content, functionality] Diss. ... doc. of Cuturology: 24.00.01. Moscow, 2019. 37 p. (In Russ.)

4 Mostitskaya. N.D. Prazdnichnost i povsednevnost v konstantnosti i dinamichnosti bytiya kultury [Conviviality and everyday life in the constancy and dynamism of cultural existence]. *Filosofskaya mysl*, 2016, no. 4, pp. 129–143. (In Russ.)

5 Pivovarov D.V. Medvedev A.V. *Istoriya i filosofiya religii* [History and philosophy of religion]. Ekaterinburg, 2000. 408 p. (In Russ.)

6 Svyatitel' Luka Vojno-YAseneckij. Duh, dusha i telo [Spirit, soul and body]. Moscow, OBRAZ Publ., 2011. 128 p. (In Russ.)

7 Khoruzhiy. S.S. Chto takoye SYNERGEIA? Sinergiya kak universalnaya paradigm [What is SYNERGEIA? Synergy as a universal paradigm]. *Voprosy filosofii* (31.01.2012). Available at: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=435&Itemid=52 (accessed 25.05.2020). (In Russ.)

УДК 792.7 / 792.071
ББК 85.36 / 85.33

Сариева Елена Анатольевна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания; доцент, кафедра эстрадного искусства, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва
ORCID ID: 0000-0002-2883-773X
easarieva@mail.ru
Ключевые слова: эстрада, И.Ф. Горбунов, эстрадная маска, литературная маска, генерал Дитятин, монолог в образе, эстрадный рассказ, Вишняков Н.П.

Сариева Елена Анатольевна

Генерал Дитятин. Эстрадная маска — литературный персонаж — литературная маска

В статье проводится анализ первой маски на эстраде — маски генерала Дитятина. Она была создана в начале 1860-х годов артистом Александринского театра и первым профессиональным рассказчиком Иваном Федоровичем Горбуновым (1831–1895). Идея создания маски старого служаки, ретрограда возникла после реформ в русской армии. Монологи от лица генерала Дитятина не выносились на концертную эстраду, а исполнялись на частных вечерах. В 1880-х годах маска потеряла актуальность. Генерал Дитятин, уже как литературный персонаж присутствует в рассказах И.Ф. Горбунова. Близки по духу генералу Дитятину литературные маски — Козьмы Пруткова и майора Бурбонова. В начале XX века маска генерала Дитятина возродилась уже как литературная, через 12 лет после смерти своего создателя. В 1907 году в Санкт–Петербурге вышел сатирический сборник Вишнякова Н.П. (псевдоним — Л. Теннис) — писателя, публициста и автора трудов по военному праву. Надобность в сатирическом облике генерала появилась после поражения России в русско-японской войне, которая стала предвестником больших социальных и политических перемен в обществе.

Sarieva Elena A.
PhD (Art Science), Chief Researcher, State Institute for Art Studies; Associate Professor, Estrada Art Department, Russian University of Theatre Arts — GITIS, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-2883-773X
easarieva@mail.ru
Key words: estrada, I.F. Gorbunov, pop mask, literary mask, general Dityatin, a monologue in the character, estrada story, Vishnyakov N.P.

Sarieva Elena A.

General Dityatin. Pop Mask — Literary Character — Literary Mask

The article analyzes the first mask on the estrada — the mask of General Dityatin. It was created in the early 1860s by the artist of the Alexandrinsky Theater and the first professional storyteller Ivan Fedorovich Gorbunov (1831–1895). The idea of creating a mask of an old servant, a retrograde arose after reforms in the Russian army. Monologues on behalf of General Dityatin were not submitted to the concert stage, but were performed at private evenings. In the 1880s, the mask lost its relevance. General Dityatin, already as a literary character, is present in the stories of I.F. Gorbunov. Literary masks — Kozma Prutkov and Major Burbonov are close in spirit to General Dityatin. At the beginning of the 20th century, the mask of General Dityatin was reborn as a literary one, 12 years after the death of its creator. In 1907, a satirical collection by N.P. Vishnyakov (pseudonym L. Tennis), a writer, publicist and author of works on military law, was published in St. Petersburg. The need for a satirical appearance of the general appeared after the defeat of Russia in the Russo-Japanese war, which became a harbinger of great social and political changes in society.

Идея создания маски генерала Дитятина связана с историческими событиями в России во второй половине XIX века, когда реформы Александра II коснулись русской армии. Военный министр граф Д.А. Милютин отправил «на покой» практически весь генералитет — военных сановников николаевской эпохи. Покидая свои «доходные места», старые служаки, цеплявшиеся за прошлое и презирающие реформы, стали объектами сатиры в современной журналистике и литературе. Одним из первых эту тему затронул Н.А. Некрасов в сатирическом наброске «Из автобиографии генерал-лейтенанта Федора Илларионовича Рудометова 2-го, уволенного в числе прочих в 1857 году».

В начале 1860-х годов И.Ф. Горбунов начал импровизировать монологи от лица престарелого генерала для друзей на литературных вечерах. Так сложилась маска генерал-майора Бориса Петровича Дитятина 2-го. «Этот тип, созданный творческой фантазией остроумнейшего рассказчика-артиста Ивана Федоровича Горбунова, одним бытием своим воскрешает в нашей памяти то суровое время, в которое русское общество, ублажаемое уверениями в несокрушимой силе русского государства, дремало без правого суда, без гласности, без печати, венчая собою все ужасы и язвы крепостного ига, и в полудремоте своей не думая, что, наконец, грянет же гром…», — отмечалось в характеристическом очерке генерала [1, с. 8–9].

Точное время создания маски относится к весне 1862 года, когда И.Ф. Горбунов в компании А.Н. Островского путешествовал по Европе. В письме, адресованном А.Н. Островским П.М. Садовскому по пути из Турина в Париж, И.Ф. Горбунов своей рукой делает приписку: «Внушайте детям вашим, что только нравственность, одна нравственность и коммерческое училище дают ход молодому человеку. Чтение соблазнительных сочинений неминуемо влечет за собою дурные последствия» [11]. Подпись в конце письма: Дитятин — 2, 14/26 мая 1862 года. По приезде в Париж И.Ф. Горбунов отметил в своем дневнике: «14/V 1862 г. обедали с Тургеневым и Кавелиным в Пале-Рояле. Изображал генерала. Кавелин был очень доволен» [2, с. 410]. С тех пор генерал бывал всюду и всюду говорил. Он произносил не только спичи и тосты на обедах и торжествах, он участвовал в беседах, в диспутах, вставлял свое веское слово в ученые споры, предъявлял свое суждение



Илл. 1. И.Ф. Горбунов — генерал Дитятин. 1886 г.

в гостиных и заявлял мнение в дипломатических салонах — и всюду и всегда с неизменным блеском.

Анализировать тексты монологов генерала Дитятина нелегко, потому что они не записывались И.Ф. Горбуновым. Обычно это были быстро рожденные «по случаю» экспромты. Развернутые монологи Дитятина представляли собой речи по торжественным случаям или тосты, в которых суждения генерала на современные темы перемежались отдельными эпизодами из его собственной биографии. «Рассказы его создаются творческою фантазией И.Ф. Горбунова совершенно экспромтом, — писала «Русская старина» в 1883 году. — И также скоро забываются артистом или преобразовываются им совершенно под влиянием другой остановки и других обстоятельств, среди которых повторяется тот или другой рассказ из жизни или из воззрений

почтенного генерала Дитятина на различные явления современной жизни» [1, с. 8–9].

Монологи генерала Дитятина не исполнялись перед широкой публикой, только на закрытых вечерах среди знакомых и единомышленников. Поэтому главный источник — воспоминания современников, в памяти которых остались тусклый взор И.Ф. Горбунова-Дитятина и отвисшая нижняя губа, добрая беспомощная улыбка, детский смех и глухой старческий голос. Слушатели и собеседники относились к генералу Дитятину по-разному: одни находили его остроумным и забавным, другие относились насмешливо, третьи — с жалостью. Это лишний раз доказывает сложность и многогранность образа. «Жизненность Дитятинского типа заключалась в том, — пишет В.К. Истомин — что при всем глубоком юморе он был не карикатурен, что генерал Дитятин был олицетворением не одних отживших мыслей, но и природного ума, наблюдательности и подчас весьма разумной критики» [8, с. 391].

Сохранилось несколько фотографий И.Ф. Горбунова в образе генерала Дитятина. На одной их них И.Ф. Горбунов сфотографирован в мундире, со сложенными на груди руками, в армейской каске со старомодным орлом, держащим в лапах перуны и венки. Таким, в своей непреклонности и добродушной строгости, и должен был быть незабвенный генерал. На фотографиях — послания от лица генерала друзьям, написанные дрожащим «старческим» почерком — «Не свирепствую — не преодолим» И.П. Барсукову, по-французски П.С. Шереметеву — «J'y suis — j'y reste — phrase, qui m'a et vale per Mac-Mahon» (историческая фраза генерала П. Мак-Магона: «Здесь стою, здесь останусь». — *Е.С.*) и для П.М. Садовского — «Слеп стал — от старца Дитятина». Сохранились также гравюры на дереве — портреты И.Ф. Горбунова в образе генерала Дитятина В.В. Матэ и его ученика Н.З. Панова.

И.Ф. Горбунов-Дитятин всегда исполнял свои монологи сидя, с удовольствием отвечал «ничтоже сумняся» на почтительные вопросы собеседников, с легкостью меняя тон от презрительного — по отношению к настоящему до возбужденного — по отношению к давно минувшему. С уверенностью можно сказать, что изображая генерала, И.Ф. Горбунов прибегал к костюмировке и гриму. Если он собирался выступить на собрании или на вечере, то намеренно приезжал в дом уже экипированным и загримированным. С этим связано довольно

много недоразумений. Среди гостей попадались люди, не знакомые с маской генерала Дитятина. Они слушали россказни, вступали в полемику, ничуть не сомневаясь, что это реальное лицо.

По отрывистым ответам генерала и текстам монологов журнал «Русская старина» попытался воссоздать его биографию. Оказалось, что год рождения генерала точно определить невозможно, где-то между 1796 и 1797 годами, то есть во время восшествия на престол Павла I. Рассказывая о начале своей карьеры, генерал Дитятин и вовсе представал то сподвижником Ивана Ивановича Дибича-Забалканского или Ивана Федоровича Паскевича — Эриванского, князя Варшавского, то, заговорившись, появлялся иногда в свите Александра Васильевича Суворова-Рымникского при взятии штурмом Праги в 1794 г.

«В чем состояли военные подвиги генерала Дитятина? Крови он не проливал. Подвиги его ограничивались на поприще мирной муштровки вверенных ему команд. Теперь, будучи не у дел, и уже давно, он является всюду, ко всему прислушивается, приглядывается, и если не читает газет и журналов, то судит о них, хотя вкривь и вкось, и притом, всегда с своей своеобразной точки зрения», — отмечает «Русская старина» [1, с. 8]. Естественно, что генерал Дитятин был суровым поборником дисциплины, неумолимым и постоянным врагом всех реформ, в особенности, что касается военного быта. Генерал тем не менее был против войны, так как война «портит солдат, пачкает мундиры и разрушает строй». Солдат, по мнению генерала, создан для караульной службы в мирное время, для вытяжки, муштровки, а «самая физиономия его для зуботычин». Грамотность и другие нововведения, которыми «увлекся» военный министр Д.А. Милютин, как считал генерал, не только портят, но и развращают солдата. Генерал не скупился на выразительные эпитеты в адрес «нигилиста Милютина», который подрывает такие «устои», как шпицрутены и розги. Само собой разумеется, что генерал Дитятин не понимал, какая такая «образованность» нужна, когда имеются «писаря», которые отлично умеют писать. Всеобщая воинская повинность приводила генерала сначала в негодование, а потом — в мрачное уныние и ожидание, что «там, наконец, образумятся».

Сколь ни суров генерал Дитятин в своей непримиримой вражде к реформам по военному ведомству 1860–1870-х годов, в его жизни промелькнула однажды готовность воспользоваться некоторыми

новыми учреждениями, этими реформами созданными. Открылась военно-юридическая академия, и генерал вздумал было поступить туда, находя, что пост председателя военно-окружного суда, который по его мнению, неминуемо увенчал бы его успехи в этой академии, был бы вполне ему по плечу. И вот, следует рассказ почтенного ветерана о том, как он, генерал Дитятин, подавал прошение военному министру Д.А. Милютину о принятии его в военно-юридическую академию. О причинах отказа генерал Дитятин не любил распространяться, ограничиваясь лишь словом: мерзавцы! Изредка он недоумевал по поводу отказа и рассказывал о блестяще выдержанном экзамене, на котором ему предложили рассказать «о системе и мере наказаний по Миттермайеру». «Да! Как же помню, — отвечал старый служака, — был у нас в полку, в моей молодости, капитан Миттермайер, — система у него была, как и у всех, а мера…да меры он не соблюдал, а всыпал столько, сколько душе угодно, — как же! помню!» [9, с. 235].

О своей семье генерал почти ничего не рассказывал, только вспоминал иногда старшего брата, генерала Дитятина 1-го, также уволенного в запас в 1857 году. По рассказам Дитятина 2-го, Дитятин 1-й был «насмерть убит кирпичом», свалившимся на его голову с крыши военного министерства, что, конечно, окончательно разрушило репутацию этого учреждения в глазах генерала Дитятина 2-го. Еще он гордился дарованным ему правом носить георгиевские помочи, которые получил по завещанию от своей крестной матери, нежно им чтимой Марьи Савишны Перекусихиной.

Дитятин следил за наукой и о новых науках отзывался обычно с презрением. Посещал он и ученые собрания. На одном из медицинских съездов в Петербурге он даже выступил с речью «Нечто о повязке Листера», ловко чередуя современные медицинские термины с вышедшими из употребления терминами «Дел аптекарского приказа». Генерал Дитятин, естественно, следил за общественными движениями и внешней политикой. Ему принадлежит изречение, что всякое движение вперед в России начинается с левой ноги, но «с равнением направо». Частенько Дитятин хвастался своим визитом к самому Бисмарку и делился неблагоприятным впечатлением. Когда генерала Дитятина спрашивали: Ну, что Бисмарк? Он неизменно отвечал: Посредственность. Бисмарк, как сообщал Дитятин, ничего существенного не рассказал ему, а только произнес: «Алле меншень

муссень штербень». Дитятин по делу и без дела часто повторял фамилию имперского канцлера Германии, которая ему очень нравилась — Монтекукули. Королеву Викторию он называл Виг-тория, объясняя ее имя соединением двух партий — виг и тори, которых она помирила. Нечасто, под настроение, генерал Дитятин даже пел романсы, своеобразно заменяя слова. Например, вместо следуемых слов: «тучи черныя мой горизонт покрыли», он произносил по-военному: «тучи черныя мой гарнизон покрыли…» [13, с. 357].

Дитятин был знаком с литературой, но это знакомство почти замыкалось периодом Г.Р. Державина. Он весьма охотно и не без выражения цитировал М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина, «красоты» действительного тайного советника Ивана Ивановича Дмитриева, снисходительно относился к И.А. Крылову и его басням. К А.С. Пушкину у генерала было отношение сложное. Он не мог простить ему вольнодумства и считал, что «добрый приятель Александр Христофорыч Бенкендорф, в опеке своей над Пушкиным, был слишком мягок и снисходителен».

Полупренебрежительное отношение к А.С. Пушкину не помешало, однако, Дитятину побывать в 1880 году в Москве на юбилее поэта и открытии памятника. В речи, сказанной после торжественного обеда, он совершенно неожиданно высказал свои симпатии к поэту, но с некоторыми оговорками, привел цитаты из его «воинственных» стихотворений, подчеркнув, что самая фамилия поэта — Пушкин — что-то родное военному делу и не может не радовать слух старого ветерана [1, с. 9].

Более благосклонно Дитятин относился к И.С. Тургеневу. Когда в 1878 году в честь русского писателя давали литературный обед в ресторане Бореля в Петербурге, на нем выступил с тостом генерал Дитятин. Следует отметить, что это была единственная речь И.Ф. Горбунова в маске Дитятина, которую он вынес на широкую публику, повторял впоследствии в концертах.

В этой торжественной речи генерал высказывал свое понимание истории и «истинного положения дел в нашей литературе». «Милостивые государи, — начинал генерал, — вы собрались сюда чествовать отставного коллежского секретаря Ивана Тургенева. Я против этого ничего не имею! По приглашению господ директоров, я явился сюда не приготовленным встретить здесь такое собрание российского ума и образованности»… При всей своей гордости участия в столь высоком собрании И.Ф. Горбунов-Дитятин признался, что выступать

здесь очень трудно, «по разнице взглядов и по своему официальному положению», так как людей его эпохи «учили более осматриваться, чем всматриваться, больше думать, чем говорить; одним словом, учили тому, чему, милостивые государи, к сожалению, уже не учат теперь».

Обращая свой взор на литературу 1830–40-х годов, оратор вспоминал значимые события: «В начале 30-х годов, выражаясь риторическим языком, среди безоблачного неба, тайный советник Дмитриев внезапно был обруган семинаристом Каченовским. Подняли шум… Критик скрылся… Далее, генерал-лейтенант, сочинитель патриотической истории 12-го года, Михайловский-Данилевский был обруган. Были приняты меры… Критик испытал на себе быстроту фельдъегерской тройки… Стало тихо. Но на почве, усеянной, удобренной мыслителями 30-х годов, показались всходы. Эти всходы заколосились, и первый тучный колос, сорвавшийся со стебля в 40-х годах, были „Записки охотника“, принадлежащие перу чествуемого литератора, отставного коллежского секретаря Ивана Тургенева. В простоте сердца, я взял эту книгу, думая найти в ней записки какого-либо военного охотника. Оказалось, что под поэтической оболочкой скрываются такие мысли, о которых я не решился не доложить графу Закревскому. Граф сказал: „Я знаю“. Я в разговоре упомянул об этом князю Сергею Михайловичу Голицыну. Он сказал: „Это дело администрации, а не мое“. Я сообщил митрополиту Филарету. Он мне отвечал, что это — „веяние времени“. Я увидел, что-то странное. Я понял, что мое дело проиграно, и посторонился. Теперь я, милостивые государи, стою в стороне, пропуская мимо себя нестройные ряды идей, мнений, постоянно сбивающиеся с ноги, и всем говорю: ?хорошо!“. Но мне уже никто, как бывало, не отвечает „рады стараться, ваше превосходительство“, а только взводные с усмешкой кивают головой. Я кончил… И еще раз подымаю бокал за здоровье отставного коллежского секретаря, литератора сороковых годов Ивана Тургенева» [5, с. 9–11]. Смех присутствующих вызывал тот факт, что генерал говорил о И.С. Тургеневе как о литераторе 1840-х годов и признавал главным литературным достижением И.С. Тургенева «Записки охотника». И это в то время, когда не затихали споры вокруг романа И.С. Тургенева «Новь», который увидел свет в 1876 году.

Речи генерала Дитятина на общественном чествовании И.С. Тургенева (1878) и на собрании Московского общества драматических писателей по поводу открытия памятника А.С. Пушкину (1880) — не

единственные, где затрагиваются литературные и театральные темы. И.Ф. Горбунов-Дитятин выступал также на юбилеях художника И.К. Айвазовского (1887), поэта А.Н. Майкова (1888), писателя Д.В. Григоровича (1892). На французском языке генерал Дитятин высказывался о театральной критике перед французской труппой Михайловского театра в 1891 году в ресторане «Медведь». Один из участников юбилейного обеда Д.В. Григорович записал фрагмент речи Дитятина: «Пятьдесят лет тому назад была тоже литература. И хорошая литература… Литература доставляла высокие минуты наслаждения и успокоения даже, когда она касалась простого народа, которого принято было называть „поселянином“ или „добрым пахарем“. Все мы знали, что поселянин трудился на своей ниве, а покончив дневные труды, возвращался к своему очагу, в недра любящей семьи, где ждал его простой, но сытный стол и тихая, дружеская беседа. И вдруг явился господин Григорович и все спутал… Из поселянина он сделал мужика; из дневных трудов — непосильную работу; вместо простого сытного стола — подсунул хлеб с лебедой, да с осиновой корой, а вместо дружеской беседы полились горючие слезы…» [13, с. 359].

В трехтомном издании «Сочинения И.Ф. Горбунова» напечатана последняя речь генерала Дитятина в Дирекции императорских театров, произнесенная «При освящении танцовальной залы» (1891). Генерал сетует на изменения в театральном искусстве за пореформенные годы, называя современность «веком кутежа и наживы, где мы с вами влачим свое существование», отмечает изменения во вкусах и настроениях публики, которые невольно переживала наша сцена. Репертуар театров, где царствуют мелодрамы, фарсы и оперетты, репертуар новых развлекательных заведений с эстрадами (увеселительных садов, кафешантанов) пошатнули, по мнению генерала, жертвенники богинь сценического искусства Мельпомены и Талии: «Не возвышающую душу драму, не услаждающую и веселящую сердце комедию несут к подножию их жертвенников, а раздирающую душу тоску, в пяти действиях, мещанскую скорбь в стихах, будни жизни, дурацкий куплет и злокачественную оперетку». И только на жертвеннике Терпсихоры, по мнению генерала, до сих пор «горит неугасимо божественный огонь» [6, с. 12–14].

К скудному опубликованному наследию генерала относятся также «Записная тетрадь старого москвича» 1875 года для «вписы-

вания мимолетных мыслей и заметок», а также пара писем графу С.Д. Шереметеву. В одном из писем Дитятин упоминает свои сочинения, представленные его величеству и «принятые благосклонно»: «Превосходство кремневаго ружья. Мысли старого служаки»; «Ошибки военачальника в битве при реке Калке. Военно-критический этюд»; «Неудобства пистонного запала»; «Возможность столкновения на реке Шпрее. Рассуждение» [4, с. 18]. В сочинениях и проектах генерал предлагал ввиду экономических соображений кормить солдат прессованными костями, ввести новое косвенное обложение — «налог на пуговицы», «вводить православие посредством пирогов» и т.д.

Особняком стоят сочинения И.Ф. Горбунова, где генерал Дитятин — не эстрадная маска, а литературный персонаж. Эти рассказы относятся к литературному наследию И.Ф. Горбунова позднего периода. Многое изменилось. Маска Дитятина как одного из типичных представителей определенного периода истории и общественной жизни в 1880–х годах потеряла актуальность. Но И.Ф. Горбунов, видимо, так и не смог с ней окончательно расстаться.

В рассказе «Ночь на Новый год» автор гуляет по улице, интересуется подготовкой к встрече Нового года, заглядывая на чердаки, в бедные и богатые квартиры. В одной из квартир богатого дома, где на столе «масса серебра и драгоценной посуды», на стенах дорогие картины, а рука хозяйки «начинает изнемогать от нанесенных ей поцелуев», поздравляет всех с Новым годом один из гостей — генерал Дитятин. В уста Дитятина И.Ф. Горбунов вложил свои мысли о будущем русского искусства, очищенном от западного влияния: «Так, художники имеют теперь в тылу злейшего врага — олеографию; музыканты бросили родные мотивы и атакованы немцами и, несмотря на все усилия, не могут пробиться сквозь вагнеровскую команду, хотя наши родные мотивы начинают уже касаться до чуткого немецкого уха. Современные драматурги пользуются драматическим фуражем в Германии и Франции, хотя любезное наше отечество, при таланте и внимательном его изучении, представляет для драматурга материал более обильный и для общества более полезный. Пью за самостоятельное русское искусство, чуждое иностранных заимствований…» [3, с. 22].

Еще один рассказ — о поездке Дитятина на богомолье в Киевскую лавру больше похож на жанровую сценку и исполнялся, скорее всего, «в лицах». Около лестницы, ведущей в пещеры Лавры, расположились калеки и нищие. Слышны «перемолвки», «сопровождаемые разнородными, подчас уродливыми жестами»: «Храмому подайте, батюшка!.. Сляпому!..

Томному чилавику!..» Перед лестницей столпилась группа посетителей — среди них господин с женою, генерал Дитятин, несколько богомольцев. Дама не хочет спускаться вниз, муж ее уговаривает.

— Пойдем!.. Молчание: супруга усиленно занята своими перчатками. — Ну, что же?

—Ах, там па-ахнет!..“, вырывается наконец.

Монах, продающий свечи, успокаивает:

— Нет, сударыня, там очень приятный запах…

Наконец, жена соглашается. Открывается дверь, генерал делает движение пройти первым, но его опережает толпа старух, которые бросаются вперед. Генерал крякает и выражает неодобрение. Впереди идет монах, говорит нараспев тоненьким голосом, указывая на раку того или иного святого:

— Алипий, угодничек божий… Преподобный Дамиан-целебник… Марк Гробокопатель…

Генерал крестит живот, издает неопределенные звуки, богомольцы набожно прикладываются, дама делает гримасу…

— Преподобный Агапит, врач безвозмездный… Иоганн Многострадальный, — в ответ на что генерал громко фыркает „бррр!!!“

— Преподобный Нестор Летописец.

— А-а-а!.. вот он!.. Бррр!!! — вырывается у генерала.

— Оника воин… Никон Сухой… Преподобный Стефан…

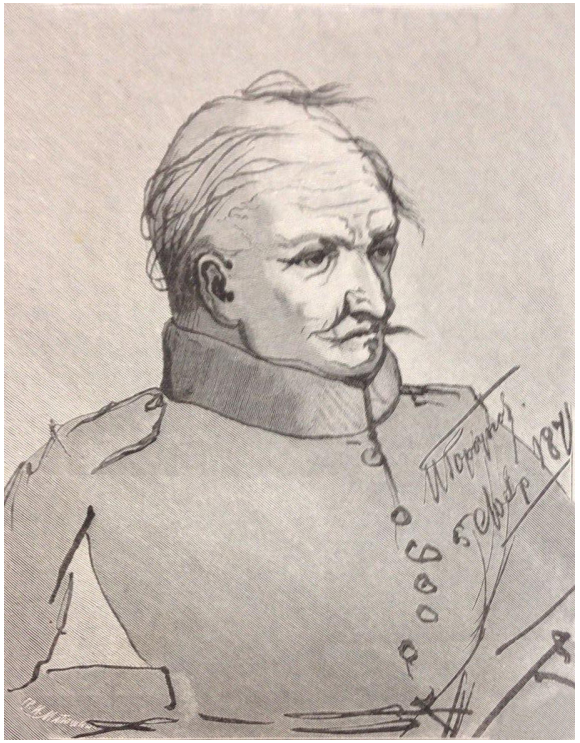
— Баторий?! Бррр!!! — спрашивает генерал.

— Не могу знать, ваше превосходительство, — отвечает монах, продолжая, — Преподобный Меркурий Постник… Преподобный Илья Муромец, — но тут генерал Дитятин прерывает монаха возгласом:

— Ну, а Соловья-Разбойника нет?» [10, с. 78].

Эстрадная маска генерала Дитятина была не единственной маской ретрограда и «бурбона» в начале 1860-х годов. Близки по духу генералу Дитятину литературные маски — Козьмы Пруткова и майора Бурбонова.

Под литературной маской и псевдонимом Козьмы Пруткова, «директора Пробирной палатки и поэта» в 1850–60-х годах выступали в журналах «Современник» и «Искра» А.К. Толстой и братья Алексей,



Илл. 2. Генерал Дитятин.
Рис. И.Ф. Горбунова с автографом. 1871 г.

Владимир и Александр Жемчужниковы. Образ Козьмы Пруткова был проработан создателями до мельчайших подробностей. Козьме Пруткову придумали подробную биографию, семью и место службы. Во время подготовки к печати сборника произведений Козьмы Пруткова в 1853 году Л.М. Жемчужниковым, родным братом создателей маски, выполнен в карандаше «вымышленный портрет» Козьмы Пруткова. Интересно, что создатель маски генерала Дитятина И.Ф. Горбунов сам сделал карандашный набросок портрета генерала Дитятина, правда, не очень удачный. Это произошло на заседании комитета Санкт-Петербургского собрания художников в 1871 году. Впоследствии художник И.И. Матюшин воспроизвел в своей гравюре вполне точный снимок с рисунка И.Ф. Горбунова.

Литературную маску майора Бурбонова создал в эти же годы поэт Д.Д. Минаев, один из авторов сатирического журнала «Искра».

Биография майора Бурбонова создателем не описана, но Д.Д. Минаев наделил вымышленного майора говорящей фамилией: от слова «бурбон» — династии французских королей. Так в России XIX века называли грубых, невежественных солдафонов. От имени этого отставного майора в 1867 году вышла книга стихов «Здравия желаю!». Для этого вояки, как и для генерала Дитятина, в воинской службе самое главное — выправка и маршировка:

Жизнь наша — вроде плац-парада.
И в зной, и в холод на ветру
Маршировать тем плацем надо,
Как на инспекторском смотру… [7].

Майор Бурбонов, как и Дитятин не чужд литературе. Он благоволит к П. Бомарше, потому что «beau marcher», по его мнению, переводится как «хорошо маршировать». И звезды, даже на небе, для Бурбонова — прежде всего, знаки отличия, как и для Козьмы Пруткова («Знать, за важные заслуги, звезды, небу вы даны!»).

В начале XX века маска генерала Дитятина возродилась уже как литературная, через 12 лет после смерти своего создателя. В 1907 году в Санкт-Петербурге вышел сатирический сборник Вишнякова Н.П. (псевдоним — Л. Теннис) — писателя, публициста и автора трудов по военному праву. Он назывался «Из архива генерал-майора и кавалера И.Ф. Дитятина 2-го. Мемуары и переписка». Сборник сложился из уже напечатанных воспоминаний и писем генерала Дитятина-2 в «Военном Голосе» в 1906–07 годах. Надобность в сатирическом облике генерала появилась после поражения России в русско-японской войне, которая стала предвестником больших социальных и политических перемен в обществе. Война обнаружила не только полную непригодность русского флота, но и целый ряд изъянов сухопутной армии — в первую очередь, отсутствие знаний, бюрократический формализм и произвол высших чинов.

Обращает на себя внимание, что Дитятин приобрел инициалы своего создателя Ивана Федоровича Горбунова. Биография генерала Дитятина была несколько дополнена автором. Например, генерал Дитятин пишет, что он сын бедных, но благородных родителей и что его отец служил для особых поручений при его сиятельстве, самом графе Алексее Андреевиче, в селе Грузино. С гордостью и «слезами умиления» генерал вспоминает, что в детстве был обласкан внима-

нием графа — «по его повелению четырежды был дран нещадно за мальчишеские провинности, а раз даже удостоился собственноручной зуботычины» [12, с. 7]. Из мемуаров узнаем, что генерал получил свой ранг в 1856 году, после того как штаб-лекарь Н.И. Пирогов проделал ему «операцию чистки мозгов». Генерал упоминает, что этот рассказ был записан и опубликован «неким актером и литератором, не имевшим впрочем даже классного чина, Иваном Горбуновым» [12, с. 8].

В мировоззрении генерала ничего не поменялось. «Мудрость — это наша привилегия, привилегия стариков», — пишет генерал и выражает свое согласие с мыслью старого друга, действительного статского советника Козьмы Петровича Пруткова, что «лишь на государственной службе познаешь истину». Обладатель истины генерал Дитятин видит свою главную задачу в спасении России. Рецепт спасения, по словам Дитятина, был им предложен лет тридцать назад совместно с «ветлужским помещиком Поскудниковым». Проект «О растрелянии и благих онаго последствиях» взят из «Дневника провинциала в Петербурге» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Первые главы мемуаров посвящены событиям реформы армии начала 1860-х годов, русско-турецкой войне. Благословенными генерал считает 1880-е годы, когда на необозримом пространстве Империи Российской «водворились тишь, гладь и благодать» и в войсках было решено внедрить вновь «неуклонную дисциплину» [12, с. 13]. В 1899 году генерал Дитятин сопровождал «его высокопревосходительство Алексея Николаевича» (А.Н. Куропаткина. — *Е.С.*) в поездке по Сибири, на Восток и в Японию — «державу гейш и макак».

Генерал Дитятин, как и раньше, считал, что «война портит армию и огорчает начальство», особенно русско-японская война: «Война внешняя, с какими-нибудь желтолицыми макаками, ведущими ее не по нашему, а по каким то особым правилам, — это нежелательная и несчастная случайность для военачальника…» [12, с. 6]. Тем не менее он отправился на театр военных действий и понял, что «начальству жилось на самом театре войны гораздо привольнее, чем на мирном положении» [12, с. 52]. С этих пор Дитятин решил записаться в военные историографы для сочинения жизнеописаний славных героев из числа генералов и штаб-офицеров. На Востоке генерал «неусыпно занимался и другими» государственными и военными делами первостепенной важности» — борьбой со зловредными китайскими

жабами и лягушками, сочинением рисунка решетки вокруг садика его превосходительства «в новейшем вкусе декамероновского стиля» (имеется в виду декаданс. — *Е.С.*) и т.д. После сдачи Порт-Артура генералом было «придумано производство для достижения славы рекогносцировок, разведок и иных боевых экскурсий». «Вреда от них быть не могло, разве иногда ухлопывали несколько десятков человек, но зато умиравших героями», — со всей откровенностью делился старый вояка [12, с. 68].

Как член общества «хоругвеносцев-инвалидов» спасение России генерал Дитятин видел в определенном устройстве армии и воспитании солдат. Его взгляды полны оригинальных изречений: «небольшая беда, ежели и совсем изгонят из войск офицеришек, лишь бы достаточно генералов осталось», «лишь в мелочной, бездушной демократической точки зрения можно утверждать, что прикосновение к казенной собственности есть хищение», «что попадется под руку, то и служит предметом обсуждения», «помаленьку, да полегоньку, тяп да ляп, глядишь и вышел корабль», «лучшая система — это отсутствие всякой системы» и т.д.

Издание содержит также переписку генерала Дитятина с почтенным другом — полковником Скалозубом, племянником — поручиком Собачкиным и крестником — Иваном Тихониным. Приободрив себя 60-м афоризмом из собрания мыслей и афоризмов «Плоды раздумья» (1854) Козьмы Пруткова «И терпентин на что-нибудь полезен…», помещенным в книге в качестве эпиграфа, генерал Дитятин уверен, что еще проявит себя: «Мы доживем, не сомневаюсь, и до второй японской войны, а, может быть, и переживем ее…Можно не беспокоиться и за будущее, нужно лишь одно: терпение, терпение, терпение…» [12, с. 1]. И он оказался прав. После 1910 года, воспользовавшись маской генерала Дитятина, с рассказами от его имени начинает выступать артист Малого театра, рассказчик В.Ф. Лебедев (1871–1952). Его генерал Дитятин, посмотрев в московском Художественном театре несколько спектаклей, делает строгое внушение артистам. Таким образом, при обычной недолговечности эстрадных масок, генералу Дитятину удалось, преодолев некоторые метаморфозы, прожить более полувека.

Список литературы:

1 Генерал Дитятин. Характеристический очерк. 1796–18... / Русская старина. 1883 // РГАЛИ. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 1916. С. 8–10.

2 *Горбунов И.Ф.* Дневники // Сочинения И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 3. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. 590 с.

3 *Горбунов И.Ф.* Ночь на Новый год // Соч. И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 2. СПб.: Т–во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. 362 с.

4 *Горбунов И.Ф.* Приезд шаха Персидского (Письмо графу С.Д. Шереметеву) // Соч. И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 2. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. 362 с.

5 *Горбунов И.Ф.* Речь на обеде в честь Тургенева // Соч. И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 2. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. 362 с.

6 *Горбунов И.Ф.* Речь, сказанная генерал-майором Дитятиным при освящении танцовальной залы в Дирекции Императорских Театров, 28 сентября 1891 года // Соч. И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 2. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. 362 с.

7 Дмитриев В.Г. Скрывшие свое имя [Электронный ресурс] // URL: *http:///litena.ru/books/item/f00/s00/z0000070/st009.shtml* (дата обращения 15.01.2019).

8 *Истомин В.К.* Иван Федорович Горбунов // Соч. И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 3. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. 590 с.

9 *Кони А.Ф.* Иван Федорович Горбунов // Соч. И.Ф. Горбунова в 3 т. Т. 3. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. 590 с.

10 *Кузнецов Е.М.* Иван Федорович Горбунов. Л.: ВТО, 1947. 112 с.

11 Письма А.Н. Островского П.М. Садовскому // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 240. Ед. хр. 21. Оп. 1. С. 2.

12 *Теннис Л.* Из архива генерал-майора и кавалера И.Ф. Дитятина 2-го. Мемуары и переписка. СПб.: Тип-я «Экономия», 1907. 128 с.

References:

1 General Ditjatin. Harakteristicheskij ocherk. 1796–18... [General Dityatin. Characteristic essay. 1796 –18 ...]. *Russkaja starina*. 1883. RGALI. F. 191. Op. 1. Ed. hr. 1916. L. 8–10. (In Russ.)

2 Gorbunov I.F. Dnevniki [Diaries]. *Sochinenija I.F. Gorbunova* [Works by I.F. Gorbunov]. In 3 vols. Vol. 3. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1907. 590 p. (In Russ.)

3 Gorbunov I.F. Noch' na Novyj god [New Year's Eve]. *Sochinenija I.F. Gorbunova* [Works by I.F. Gorbunov]. In 3 vols. Vol. 2. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1907. 362 p. (In Russ.)

4 Gorbunov I.F. Priezd shaha Persidskogo (Pis'mo grafu S.D. Sheremetevu) [The arrival of the Shah of Persia (Letter to Count S.D. Sheremetev)]. *Sochinenija I.F. Gorbunova* [Works by I.F. Gorbunov]. In 3 vols. Vol. 2. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1907. 362 p. (In Russ.)

5 Gorbunov I.F. Rech' na obede v chest' Turgeneva [Speech at a dinner in honor of Turgenev]. *Sochinenija I.F. Gorbunova* [Works by I.F. Gorbunov]. In 3 vols. Vol. 2. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1907. 362 p. (In Russ.)

6 Gorbunov I.F. Rech', skazannaja general–majorom Ditjatinym pri osvjashhenii tancoval'noj zaly v Direkcii Imperatorskih Teatrov, 28 sentjabrja 1891 goda [Speech delivered by Major General Dityatin during the consecration of the dance hall in the Directorate of the Imperial Theaters, September 28, 1891]. *Sochinenija I.F. Gorbunova* [Works by I.F. Gorbunov]. In 3 vols. Vol. 2. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1907. 362 p. (In Russ.)

7 Dmitriev V.G. *Skryvshie svoe imja* [Hiding your name]. Available at: http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000070/st009.shtml (accessed 15.01.2019). (In Russ.)

8 Istomin V.K. Ivan Fedorovich Gorbunov [Ivan Fedorovich Gorbunov]. *Sochinenija I.F. Gorbunova* [Works by I.F. Gorbunov]. In 3 vols. Vol. 3. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1907. 590 p. (In Russ.)

9 Koni A.F. Ivan Fedorovich Gorbunov [Ivan Fedorovich Gorbunov]. *Sochinenija I.F. Gorbunova* [Works by I.F. Gorbunov]. In 3 vols. Vol. 3. St. Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1907. 590 p. (In Russ.)

10 Kuznecov E.M. *Ivan Fedorovich Gorbunov* [Ivan Fedorovich Gorbunov]. Leningrad, VTO Publ., 1947. 112 p. (In Russ.)

11 *Pis'ma A.N. Ostrovskogo P.M. Sadovskomu* [A.N. Ostrovsky's letters to P.M. Sadovsky]. GCTM im. A.A. Bahrushina. F. 240. Ed. hr. 21. Op. 1. L. 2. (In Russ.)

12 Tennis L. *Iz arhiva general-majora i kavalera I.F. Ditjatina 2-go. Memuary i perepiska* [From the archive of Major General I.F. Ditjatin the 2nd. Memoirs and correspondence]. St. Petersburg, Tip-ja "Jekonomija" Publ., 1907. 128 p. (In Russ.)

УДК 75
ББК 85.103(2)

Иньшаков Александр Николаевич
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, НИИ теории и истории искусства Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4165-7100
in-sarow@list.ru
Ключевые слова: выставка «30 лет МОСХа», Э. Делакруа, М.Ф. Ларионов, С.М. Романович, П. Пикассо, А.С. Пушкин, П.П. Рубенс, Н.С. Хрущев, абстракция в живописи, искусство авангарда, античность, копия в живописи, кубизм, лучизм, оттепель, Манеж.

Иньшаков Александр Николаевич

Михаил Ларионов, Пабло Пикассо и другие: искусство авангарда в воспоминаниях и позднем творчестве С.М. Романовича

В статье рассматриваются некоторые аспекты позднего творчества московского художника С.М. Романовича (1894–1968). В начале 1910-х годов он входил в группу молодых художников — соратников М.Ф. Ларионова, был участником выставок авангардного искусства «Ослиный хвост» и «Мишень». Романович не никогда не забывал о живописном опыте своей молодости, полученном в 1910-е годы при общении с М.Ф. Ларионовым и другими мастерами русского авангарда. Во второй половине 1950-х годов, в период оттепели в СССР, он возобновил переписку с Ларионовым. В начале 1960-х годов Романович задумал написать воспоминания о Ларионове и работал над ними до последних дней своей жизни. Размышления Романовича о лучизме Ларионова и об абстрактном искусстве совпали по времени со знаменитой выставкой «30 лет МОСХа» 1962 года, памятной по выступлению на ней Н.С. Хрущева и последовавшими за ним гонениями на художников-«абстракционистов». Эти события нашли свое отражение в текстах художника. В статье также рассматриваются некоторые аспекты позднего живописного творчества Романовича. В его поздних произведениях подведение итогов жизни и осмысление своего места в искусстве сочетается с непреходящим интересом к наследию великих живописцев прошлого.

Inshakov Aleksandr N.
PhD in Art History, Leading Researcher, The Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4165-7100
in-sarow@list.ru
Key words: The 30 Years of MOSKh exhibition , E. Delacroix, M.F. Larionov, S.M. Romanovich, P. Picasso, A.S. Pushkin, P.P. Rubens, N.S. Khrushchev, abstraction in painting, avant-garde art, antiquity, copy in painting, cubism, luchism, Thaw, Manege.

Inshakov Aleksandr N.

Mikhail Larionov, Pablo Picasso and Others: Avant-Garde Art in Memoirs and the Late Work of Sergei Romanovich

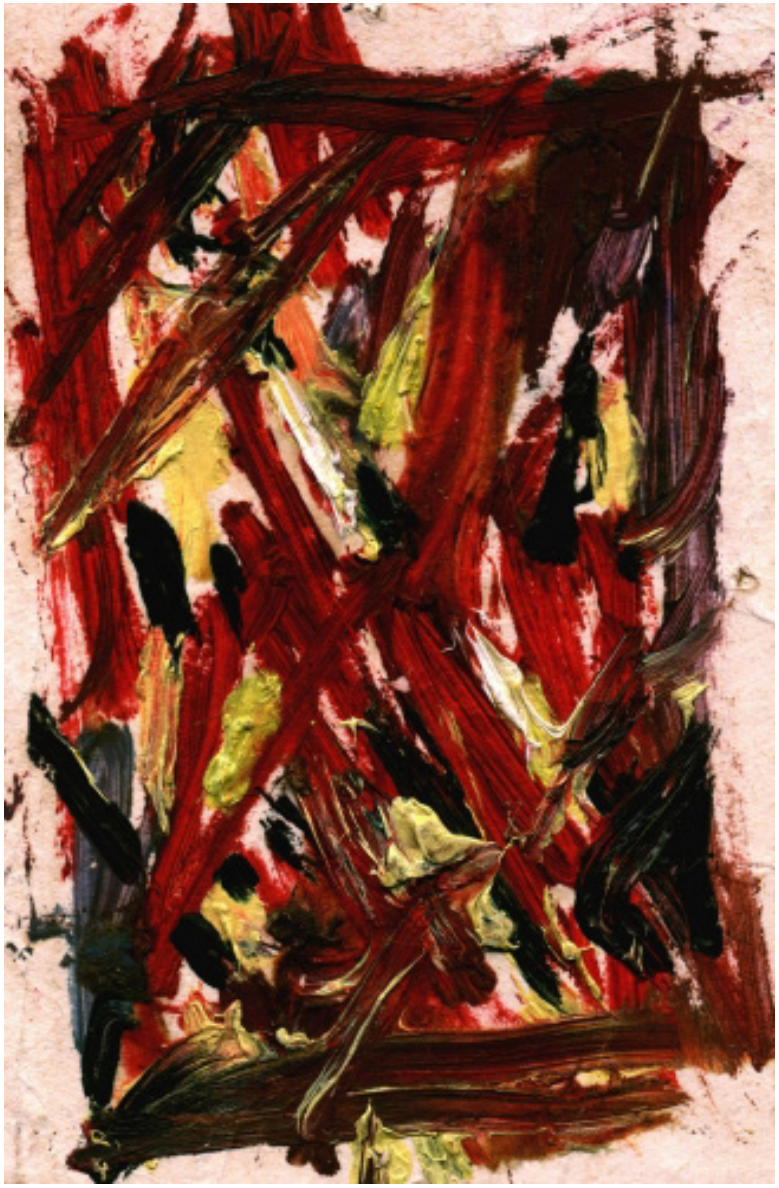
The article discusses some aspects of the late work of the Moscow artist S.M. Romanovich (1894–1968). In the early 1910s, he was a member of a group of young artists — associates of M.F. Larionov, was a participant in the *Donkey's Tail* and *Target* exhibitions of avant-garde art. Romanovich never forgot about the picturesque experience of his youth, received in the 1910s when communicating with M.F. Larionov and other masters of the Russian avant-garde. In the second half of the 1950s, during the Thaw in the USSR, he resumed his correspondence with Larionov. In the early 1960s, Romanovich conceived the idea of writing memoirs of Larionov and worked on them until the last days of his life. Romanovich's reflections on Larionov's luchism and abstract art coincided with the famous exhibition *The 30 Years of MOSKh* in 1962, memorable for the performance of Khrushchev and the subsequent persecution of "abstract" artists. These events are reflected in the artist's texts. The article also discusses some aspects of Romanovich's late painting. In his later works, summing up his life and understanding his place in art is combined with an enduring interest in the heritage of the great painters of the past.

После смерти И.В. Сталина политическая ситуация в СССР сильно изменилась, оказавшись в середине 1950-х гораздо более мягкой, нежели прежде. Даже вновь стало возможным поддерживать переписку с соотечественниками за рубежом. Переписка Романовича с Михаилом Ларионовым, начавшаяся еще в 1920-е, продолжалась долгие годы. Она вынужденно прерывалась в 1930-е и 1940-е, но была возобновлена уже вскоре после начала знаменитой советской оттепели. В 1956 году московским художникам — Л.Ф. Жегину, Романовичу, удалось восстановить контакты с Ларионовым, все эти годы проживавшим в Париже[1]. Письма от художников — друзей его молодости — снова пошли из Москвы во Францию.

Вспомним, что это было за время: после очень долгого перерыва стало вновь возможным видеть в московском Музее изобразительных искусств произведения мастеров, создававших историю современного западноевропейского искусства — от импрессионистов и постимпрессионистов до М. Утрилло и П. Пикассо. И не только их — одна за другой в Москве открывались выставки, на которых были представлены полотна знаменитых русских художников, получивших признание еще в первые десятилетия XX века.

С оттепелью и началом нового десятилетия советской истории оказалось связано одно неожиданное и даже воистину удивительное событие. В 1960 году просветительское общество «Знание» издало огромным тиражом в 100 000 экземпляров книгу о творчестве П. Пикассо. Она даже была снабжена иллюстрациями! На обложке значились имена авторов — никому тогда не известных И.Н. Голомштока и А.Д. Синявского. В аннотации издания было сказано, что «авторы стремятся раскрыть сложность и противоречивость творчества

(1) Интересна история восстановления переписки М.Ф. Ларионова с его московскими друзьями. В 1956 г. в столице Франции оказался советский художник Ф.С. Богородский (1895–1959). Уже давно вполне официозный живописец, Богородский тем не менее отправился на поиски Ларионова (узнав его адрес у А.Н. Бенуа). Это был первый за долгие годы художник из СССР, посетивший Ларионова и Гончарову в Париже. Возвратившись в Москву, Богородский рассказал художникам о своей встрече с Ларионовым и передал его адрес Л.Ф. Жегину. Ларионов с большим чувством сообщал Жегину, в письме от 20 мая 1957 г., о визите к нему соотечественника: «...Встретил я его и обрадовался ему, как манне небесной, сидя в пустыне, да манне, которая еще пахла ветром и землей родной, которую я не забываю и вот уже сорок лет скоро будет, не забываю ни секунды». Письмо опубликовано А.Е. Ковалевым [11, с. 435].



Илл. 1. С.М. Романович. Абстрактная (лучистая) композиция. Бумага, масло, 1960-е, частное собрание

художника, защищающего передовые политические взгляды, но выражающего их во многих своих произведениях в чуждой нам формалистической форме» [3, с. 2]. Предисловие к книге написал И. Эренбург, давно и хорошо знавший Пикассо еще в годы своей жизни в Париже. В нем Эренбург вспоминал ставший легендарным эпизод при открытии выставки великого испанца в Музее изобразительных искусств в Москве: тогда ему удалось успокоить огромную взбудораженную массу людей, собравшихся у входа в музей словами: «Товарищи, вы ждали этой выставки 25 лет, подождите теперь спокойно 25 минут» [3, с. 9]. И мы не можем не отметить, с какой великолепной точностью, на самом деле, передают эти слова умудренного опытом советского писателя дух времени, заполненного как неподдельным энтузиазмом, так и оказавшимися впоследствии беспочвенными, попросту фантастическими ожиданиями. Осенью 1961 года открылся внеочередной XXII съезд КПСС. Для всесильного в те годы Первого секретаря Коммунистической партии Н.С. Хрущева, очевидно, было совсем без разницы — что годы, а что минуты. И он объявил на съезде партии план построения коммунизма в СССР за двадцать лет…

В своей книге Голомшток и Синявский постарались дать пусть и короткий, но вполне объективный очерк творчества великого испанца. К тому же их работа о Пикассо была первой достаточно серьезной публикацией о творческом пути художника, изданной в СССР. И одной из первых, написанных на русском языке — но кто в СССР в начале 1960-х мог хотя бы помнить великолепные, но практически недоступные для читателя, увидевшие свет накануне русской революции, статьи философов Н.А. Бердяева [1] и С.Н. Булгакова [2]? Не вызывает сомнений, что Романович внимательно прочитал новую книгу уже вскоре после того, как она появилась. Его внимание не могло не привлечь, в частности, следующее место из рассуждений авторов о Пикассо, где они отмечали, что от его работ 1913 года «… оставался лишь один шаг до абстрактного искусства, порывающего все связи с реальностью. Многие художники, шедшие с Пикассо по одному пути, сделали этот последний решающий шаг. Пикассо не перешагнул черты» [3, с. 13]. Ведь еще в 1913 году молодой Романович впервые выставил свои работы на организованной Ларионовым выставке «Мишень». А на следующий год, на четвертой выставке группы

Ларионова — «Футуристы, лучисты, примитив», экспонировались и беспредметные живописные произведения Романовича[2].

Наверное, еще более поразило художника одно весьма неоднозначное место из предисловия Эренбурга, где писатель сравнивал Пикассо с чертом. Приведем это крайне двусмысленное высказывание: «Если он черт, то особенный — поспоривший с богом насчет мироздания, восставший и неуступчивый. Черт обычно не только лукав, но злобен. А Пикассо — добрый черт» [3, с. 5].

Религиозный и богословский смысл приведенного высказывания вполне ясен. Романович был искренне и глубоко верующим человеком, на протяжении всей своей жизни художника он создавал живописные произведения на евангельские темы[3]. И для него также было совершенно очевидно, что черт на самом деле совсем не добр и добрым никогда стать не может. Это тот же самый злобный черт — только до поры скрывающий свои намерения, еще более коварный и лукавый. В архиве художника сохранился набросок статьи о Пикассо, задуманной в тот период. «Неприятная необходимость говорить о бесплодном» — так объяснял он причины, побудившие его взяться за эту тему[4]. Признавая за испанцем «известную долю действительных способностей», Романович находил более характерными для его личности «способность быстро давать ответы на скрытые и открытые тенденции современного полукультурного общества в сложной ловкой маскировке под гения» и «способность авантюризма и шарлатанства» [20, с. 188]. Влияние, оказанное творчеством Пикассо на современное искусство, он считал «разрушительным», «деморализующим и ослабляющим силы действительной культуры» [20, с. 188].

План статьи о творчестве Пикассо так и остался кратким наброском. Но даже если бы статья и была окончена Романовичем, опубликовать такой текст в советском журнале оказалось бы совершенно невозможным делом. К этому времени уже сформировалась официальная точка зрения — ей и руководствовались бы редакторы любого из советских изданий. И согласно ей, Пикассо — великий формалист и экспери-

(2) Ранним годам творчества художника, его знакомству и дружбе с Ларионовым и Гончаровой в 1910-е гг. посвящена работа [7].

(3) Религиозная живопись художника рассмотрена в работе [9].

(4) Романович С.М. Набросок к разговору о творчестве П. Пикассо [20, с. 188].



Илл. 2.
С.М. Романович. Воспоминания детства. Бумага, масло, 1960-е, частное собрание



Илл. 3.
С.М. Романович. Воспоминания детства. Купальня. Бумага, масло, 1960-е, частное собрание

ментатор, оказался признанным в СССР как «всемирно известный художник и прогрессивный общественный деятель, член Французской коммунистической партии, лауреат Международной премии Мира, член Всемирного Совета Мира» [3, с. 2]. Порой Романовичу представлялась возможность высказать свое мнение в кругу молодежи и знакомых художников. А.К. Зефиров, сын уже покойного друга Романовича живописца К.К. Зефирова, вспоминал, как в день памяти отца Романович и его супруга М.А. Спендиарова пришли к нему домой[(5)]. «Увидев у меня на стене большую репродукцию Пикассо, Сергей Михайлович, как мне показалось, испытал некоторое стеснение. Я в ту пору был достаточно пропитан „ходячим пижонством“, и образ этой девушки казался мне воплощением соблазнов богемы. — Так впоследствии рассказывал этот эпизод А.К. Зефиров. — Мне интересно было узнать мнение Сергея Михайловича об этой работе. Он, явно желая пощадить меня, все же со всей определенностью и прямотой очень убедительно развенчал ее, деликатно заметив, что это только его мнение, оставляя другим право иметь собственное, но считая, что это творение было инородным телом, среди того, чем жил его покойный друг» [20, с. 391–392].

Тем временем, в Москве открывались художественные выставки — на них после долгого перерыва вновь можно было увидеть произведения П.В. Кузнецова, А.В. Лентулова, Р.Р. Фалька… И художник, регулярно посещая все новые экспозиции, вспоминал свою молодость, вновь глядя на картины так хорошо знакомых ему мастеров. Некоторые его беглые характеристики, данные в письмах к дочери после просмотра их живописи, при всей их лаконичности поражают своей меткостью. К примеру, о полотнах Лентулова на выставке в Манеже он высказался так: «Лентулову не повезло, взяли его вещи „приличные“, а какой же Лентулов „приличный“…» [20, с. 308]. В следующем, 1963 году в Академии художеств открылась персональная выставка произведений К.А. Коровина — он преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества еще в то далекое время 1910-х, когда в нем был студентом Романович…

(5) Мария Александровна Спендиарова (1913–1993) была супругой С.М. Романовича с 1947 года до его кончины в 1968 году. Очень много сделала для сохранения и начала изучения творческого наследия художника. Ей посвящена статья трех авторов — Н.А. Куриевой, Т.Н. Михиенко, Г.А. Цедрик «Кто придумал музей Ларионова» в каталоге выставки Михаила Ларионова 2018 года [13, с. 306–310].

Знаменитая выставка «30 лет МОСХа» в конце 1962 года в Манеже вошла в историю страны после грандиозного скандала, возникшего в ходе ее посещения Н.С. Хрущевым со своими приближенными. Первое лицо Советского Союза, Н.С. Хрущев неожиданно обрушился с резкой критикой, более похожей на брань, на творчество ряда участников экспозиции — художников-«абстракционистов». Это событие моментально обросло слухами и взбудоражило московский художественный мир. В письме к дочери Наталии Романович отмечал, что «среди художников сейчас много разговоров о выставке в Манеже, главным образом, в связи с абстракционистами (которых, кстати, на ней нету), но которые показывали свои работы соответствующим лицам, а также, потому что выставлены многие, которых давно не было: Фальк, Лентулов, Тышлер, Кузнецов и др.» [20, с. 307]. В другом письме художник еще раз касается ситуации, сложившейся вокруг выставки, и высказывает свое отношение к проблемам абстрактного искусства. Мы не можем не отметить крайнюю оригинальность и самостоятельность его мнения, одинаково далекого как от официозной позиции, столь громко озвученной на выставке в Манеже Хрущевым, так и от молчаливого неодобрения этой акции высокого руководителя подавляющим большинством московских художников. «Я думаю, что ее (выставку. — *А.И.*) продлят, она пользуется очень большой популярностью, так как в связи с ней был поднят вопрос об абстракционизме и прочих злободневных делах. Получилась острая ситуация, даже несколько скандальная, так как эти абстракционисты тоже взяли голос. Что они представляют все — сказать не могу… <…> Но эти открыватели не могут только понять, что абстракция должна быть вдвойне наполнена конкретной жизнью, чтобы иметь право на существование. Все дело именно в этом. Мертвым искусство не может быть, и нет искусства вне правды. Достаточно взглянуть на линию, проведенную той или иной рукой. Струится ли через эту руку жизнь и правда, или это фальшивый автоматизм…» [20, с. 307].

Можно с уверенностью сказать, что московские выставки начала 1960-х, в том числе и вызвавшая скандал экспозиция в Манеже, не только дали Романовичу богатейший материал для его неустанных размышлений о природе искусства, но и побудили художника обратиться к бумаге и перу, чтобы выразить свои мысли о беспредметном искусстве, о роли пространства и цвета в живописи.



Илл. 4.
С.М. Романович. Александр и Диоген. Бумага, масло, 1960-е, частное собрание

В 1962 году умерла в Париже Н.С. Гончарова. Наверное, уже давно, еще при ее жизни, у Романовича зародилось желание написать обо всем том, что было связано в его жизни с блистательной парой мастеров, Гончаровой и Ларионовым. В молодости знакомство с ними открыло ему дорогу в мир высокого искусства, предопределило его судьбу живописца, отстаивавшего свои ценности и не шедшего в своем искусстве ни на какие компромиссы. Здесь нельзя не вспомнить, что еще в начале 1930-х Романович в письме к своей жене Е.В. Бойко отмечал: «На моем коротком веку прошло несколько замечательных людей, можно сказать, гениальных даже. Я очень бы хотел написать о них, что знаю, чтобы память о них не исчезла бесследно. К этому нужно привлечь других художников, которые были им друзьями. Но сейчас все очень разобщены и заняты своим…» [20, с. 222]. Только спустя три десятилетия Романович, наконец, решился привести свой давний план в исполнение. И обстоятельства появления его новых текстов также оказались значимыми: художник после перенесенного инфаркта не мог некоторое время заниматься живописью и, наконец, стал записывать воспоминания.

Несмотря на ухудшившееся состояние здоровья, Романович решительно и со всей сохранившейся у него энергией приступил к исполнению своего давнего замысла. Он очень торопился, поверяя бумаге сокровенные мысли и вспоминая давние эпизоды своей молодости: вероятно, в глубине души он отчетливо осознавал, что и его век уже отмерен и не окажется слишком уж долгим. Он еще успел переслать в Париж первоначальный набросок своей работы, посвященной Ларионову. И получить от друга письмо, в котором Ларионов высоко оценил его благородные усилия и как бы дал свое благословение продолжать эту работу. Приведем важнейшие строчки из ответного письма:

«Дорогой Сережа!

Тебе доктор гулять по минутам прописывает, а ты по 14 страниц пишешь мне и считаешь это отдыхом, и еще при этом палитры чистишь и еще что-то делаешь. Подожди немножко.

Вот, я тебе написал второе письмо — прошу тебя, не утомляйся. Ты же настоящую поэму в мою честь написал. Я никогда не предполагал, чтобы можно было меня так чувствовать, ценить и любить. Сам понимаешь, читать тебя было так приятно. Так поэтично, с таким вдохновением, что читал, думал, не ко мне относится. Но должен тебе сказать, кроме искренности твоего чувства ко мне, пишешь ты очень хорошо»[6].

М.Ф. Ларионов умер в июне 1964 года. Он очень ненадолго пережил Гончарову. Со смертью старых художников для Романовича закончилась долгая дружба, имевшая воистину уникальный характер: они знали друг друга еще молодыми в Москве начала 1910-х, короткое время вместе выставляли свои произведения, и затем, без малого полвека, общение было заочным, по переписке. Казалось, что теперь писать письма в Париж Романовичу было некому… Но общение с московским другом юности умершего в Париже русского художника продолжила А.К. Томилина-Ларионова — его вторая жена.

Романович вспоминал и записывал эпизоды своей молодости, своих встреч с Ларионовым и Гончаровой. Но это не было категорическим уходом в мир прошлого, в мир призрачных чувств и давно ушедших событий. Напротив, творческая жизнь пожилого художника в последнее десятилетие его жизни поражает своей активностью

(6) Письмо М.Ф. Ларионова к Романовичу. 30 августа 1963 [20, с. 328].

и разнообразием. Обратившись к перу, он неуклонно реализовывал свои замыслы, стараясь передать на бумаге свое отношение и к тем, кого ему посчастливилось знать, и к любимым мастерам прошлого. Над воспоминаниями о Ларионове Романович работал, очевидно, в период с 1962 по 1968 г. Существуют две большие редакции этого текста (они озаглавлены «Каким его сохранила память» и «Дорогой художника») и несколько меньших по объему фрагментов.

Почти в то же самое время, когда Романович писал свои воспоминания о Ларионове, известный французский художественный критик и историк современного искусства В. Жорж, хорошо знавший Ларионова во второй, парижский период его жизни, подготовил и выпустил в свет монографию о русском художнике [22]. Очень разной оказалась судьба этих текстов. Книга В. Жоржа — роскошно и быстро изданный престижным европейским издательством, прекрасно иллюстрированный воспроизведениями знаменитых полотен Ларионова альбом. А русскому художнику так и не довелось увидеть свои воспоминания напечатанными.

Эта книга сохранилась в личной библиотеке Сергея Михайловича. Ее привезла из Парижа А.К. Томилина-Ларионова, жена и наследница Ларионова. В середине 1960-х она приезжала в Москву, много общалась с Романовичем и с выдающимся исследователем русского авангарда Н.И. Харджиевым. В 1965 году Харджиеву удалось организовать в Музее В.В. Маяковского выставку произведений Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова. Романович также принимал участие в хлопотах, помогая устраивать эту экспозицию. «…Я сейчас с этой выставкой и Александрой Клавдиевной (Томилиной-Ларионовой) часто дома не бываю, или, вернее, могу быть отозван…», — предупреждал он тогда своих родных[7]. И впоследствии Романович упомянул и проанализировал ряд полотен своего друга, воспроизведенных в книге В. Жоржа, в своих воспоминаниях. Среди них был, например, «Портрет женщины» (1912, Центр им. Ж. Помпиду, Париж).

Чтение воспоминаний и других текстов Романовича убеждает нас в том, что для него каждый из его любимых мастеров не просто «великий» художник, а, прежде всего, — цельная, гармоническая человеческая

(7) Письмо к дочери, Н.С. Романович. 5 октября 1965 [20, с. 310].



Илл. 5.
С.М. Романович. «Я предаюсь моим мечтам». Иллюстрация к стихотворению А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Картон, масло, 1960-е, Художественный музей, Оренбург



Илл. 6.
С.М. Романович. «Сижу ль меж юношей безумных». Иллюстрация к стихотворению А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Картон, масло, Художественный музей, Оренбург

личность. Действительно, он считал, что даже при наличии большого природного таланта художник не может состояться как мастер, если пойдет на компромиссы с доминирующими в обществе, зачастую пошлыми и неразвитыми, вкусами, станет потакать им в своем творчестве и разменивать свой дар на сиюминутный успех и материальное благополучие. Именно по этому критерию обычно и выстраивается Романовичем разделительная линия. С одной стороны — такие любимые мастера, как В. Ван Гог, Ларионов или же трагически рано ушедший из жизни Петр Бромирский. Своих современников — художников, сравнительно мало известных во время его жизни, он словно бы стремился вернуть из забвения, утвердить их на подобающем им высоком и почетном месте в искусстве. Так произошло и с крайне близким Романовичу Бромирским, очень талантливым художником и скульптором, безвременно умершем в начале 1920 года во время эпидемии тифа. Ему, другу молодости, было посвящено прекрасное эссе. Характерно, что в нем Романович выделяет как одну из самых важных такую черту творческой личности Бромирского, как прекрасное понимание им древнего русского искусства.

Работа над воспоминаниями не была завершена автором. Вероятно, художник еще собирался зафиксировать свои продолжительные размышления о творчестве Бромирского. Не были доведены до окончания и воспоминания о Ларионове. Смерть Романовича прервала их. Воспоминания Романовича о Ларионове по своей сути оказались первым в Советском Союзе исследованием творчества великого художника, само имя которого долгое время не было принято упоминать. Долгие годы рукописи Романовича о Ларионове были известны только очень узкому кругу специалистов. Поначалу о возможности их публикации в советских изданиях невозможно было и подумать… Впервые его воспоминания о Ларионове были опубликованы в нашей стране только в конце 1980-х — 1990-х в малотиражных изданиях, сразу же ставших библиографической редкостью[8].

(8) Первая публикация небольших отрывков из текстов художника, посвященных Ларионову, увидела свет в 1988 г. См.: *Романович С.М.* Воспоминания о М.Ф. Ларионове // Подъем. 1988. № 6. С. 126–131. За ней последовали два издания воспоминаний Романовича [17; 18].

В начале 1960-х Романович, начав работать над воспоминаниями о своем учителе и друге Ларионове, не мог не обратиться и к анализу его лучистской живописи. В первой половине 1960-х Романович написал небольшой, но крайне содержательный текст, озаглавленный «О лучизме». В нем художник постарался стать исследователем и показать место лучизма Ларионова в истории развития живописи XX в. К этой непростой теме художник обратился отчасти под впечатлением от возникавшего в те годы не только среди художников, но и довольно регулярно даже в советской печати обсуждения живописи современных западных живописцев — «абстракционистов». М.А. Спендиарова тогда записала один любопытный разговор Романовича. Полушутя, он рассказывал, как увидел в газете фотографии двух картин из западного музея — причем первая якобы была исполнена обезьяной, а другая — ослиным хвостом. Приведем интересную характеристику, данную этому роду «творчества» художником: «„Картина“ шимпанзе — не очень, а ослиный хвост — интересно, даже похоже на лучистую живопись, похожа на Ларионова! Шимпанзе — как мажут мазью — пальцами, получаются бороздки. Это природные линии. Конечно, художника тут нет, но есть природа, как линии и пятна на мраморе, на коре деревьев… А у нас по этому поводу разоряются… — буржуазное разложение и прочее» [20, с. 396][(9)].

(9) На страницах советской печати в начале 1960-х гг. регулярно появлялись критические материалы о зарубежном абстрактном искусстве. Разумеется, они имели весьма тенденциозный характер. Приведем характерную выдержку из одной официальной публикации: «Ироническая тень осла неотступно следует за абстракционизмом со дня его возникновения. Не случайно Н.С. Хрущев, осматривая работы некоторых доморощенных абстракционистов, сказал: „Такое „творчество“ чуждо нашему народу, он отвергает его. Вот над этим и должны задуматься люди, которые именуют себя художниками, а сами создают такие „картины“, что не поймешь — нарисованы они рукой человека или намалеваны хвостом осла. Им надо понять свои заблуждения и работать для народа“. См.: Творить для народа, во имя коммунизма. Речь секретаря ЦК КПСС Л.Ф. Ильичева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства // Искусство. 1963. № 2. С. 2–8. Здесь невозможно также не вспомнить «замечательный» триптих Ф. Решетникова «Тайны абстракционизма» (1958, ГТГ), на котором, помимо прочего, изображен осел — «художник», создающий живописное полотно. Референты Н.С. Хрущева, «просвещавшие» его по вопросам понимания современного искусства, навряд ли рассказывали ему о том, что в 1910-е гг. в Москве Ларионов организовал объединение художников «Ослиный хвост» и открыл (1912) одноименную выставку. История о шимпанзе-«художнике» — подлинная: фотографии обезьяны на фоне своего «произведения» также появлялись в газетах. Впрочем, некоторые материалы в печати были более серьезными, как, например, рецензия А. Гулыги на известную книгу А. Гелена «Картины эпохи. К вопросу о социологии и эстетике современной живописи» (1960). См.: [10].

Таким образом, уже на склоне своей жизни художник опять возвратился к лучизму (он перестал создавать беспредметные произведения и вернулся к фигуративной живописи еще в начале 1920-х). В начале 1960-х он даже выполнил пару беспредметных живописных этюдов. Но теперь его больше привлекало исследование искусства, которое создавал Ларионов. Согласно Романовичу, достоинство живописного лучизма заключается в том, что он дает возможность художнику «построить пространственную картину, избрав для этого по собственному произволу любую гамму красок в любом соотношении и связи, как красок, так и линий, и форм» [20, с. 82].

Он дал в своем тексте следующую развернутую оценку творчеству Ларионова:

«Создать реальную картину в форме абстрактной живописи — труд, достойный исполина…

Если посмотреть на лучистые холсты Ларионова, на эти алмазы, сверкающие своими гранями, переливающиеся цветами совершенной гармонии, живые и реальные, как мы сами в своей человеческой жизни, отвечающие на все наши вопросы, отгадывающие все загадки, — необходимо сказать: сделан новый и плодотворный шаг в искусстве. Искусство абстрактной формы — не фикция, не эксперимент: это необходимое и прекрасное явление, которое в будущем будет иметь свое развитие. Ларионов совершил подвиг, осуществив в абстрактной картине *пространственность*» [20, с. 83].

На другом полюсе современного искусства, по мнению Романовича, находится кубизм. «В самой доктрине кубизма, — по его словам, — есть односторонность и ограниченность, мешающая его продуктивности. Геометризм есть лишь одно из проявлений жизни, и, вероятно, не из основных. Очень большое число последователей абстрактной живописи… принадлежали… к тому роду людей, которые находят в себе силы лишь стилизовать увиденное, следовать внушению и рационалистически разлагать своими умствованиями живой организм природы» [20, с. 83]. Здесь нельзя не заметить, что подобные высказывания Романовича о кубизме во многом перекликаются с поздними мыслями его друга и учителя Ларионова. Приведем как пример один отрывок из записей мастера о творчестве Пикассо и кубистов, опубликованный уже после его кончины: «То, что называется кубизмом, сделалось плоской живописью. <…> Деформация предмета идет по

линии забавного — и развитие этой линии приводит к дадаизму (но может дойти и до гагаизма). <…> Курьез и странность становятся окончательной задачей так наз[ываемых] современных подражателей П. Брейгеля и И. Босха — к сожалению, менее талантливых»[10].

Пабло Пикассо в размышлениях Романовича о Ларионове и его вкладе в искусство живописи представлен субъективно: по его мнению, он был творческим антагонистом русского художника в парижский период его жизни и творчества. Точка зрения, с которой согласятся, безусловно, далеко не все. На этом весьма примечательном эпизоде следует остановиться и задуматься, какие внутренние побудительные мотивы подводили Романовича к такому выводу. Ведь в своей молодости, в 1910-е годы Романович регулярно изучал коллекцию произведений Пикассо в собрании С.И. Щукина и даже какое-то время увлекался кубизмом. И нельзя не заметить, что рассматривая творчество испанца в своих поздних записях 1960-х годов, Романович невольно забывает о том, что пишет воспоминания — его взгляды становятся резко полемичными. Расставшись с Ларионовым весной 1915 года, он уже не мог хорошо и во всех подробностях узнать французский период его творчества. Неудивительно, что и образ Ларионова в его поздние годы в записях Романовича выглядит идеализированным. Оттепель, наступившая в СССР во второй половине 1950-х годов, на поверку оказалась весьма «лукавой». Власти достали из запасников музеев и продемонстрировали советским людям произведения импрессионистов и того же Пикассо. Довольно скоро после всех выставок рубежа 1960-х стал понятен их «избирательный» характер; очевидно было и то, что многие художники, — среди них и Ларионов, — так и останутся без выставок. Романович прекратил участие в публичных экспозициях советских художников еще в начале 1930-х годов. И даже в «оттепельном» СССР он не имел возможности показать свое творчество: многие из его поздних произведений были исполнены на евангельские сюжеты.

Лишний раз это подтвердили гонения на «абстракционистов» после выставки 1962 года «30 лет МОСХа». Разумеется, Пикассо невозможно обвинить в том, что власти СССР решили использовать всемирно известное имя мастера в своих политических интересах, попытавшись связать его и с международным коммунистическим движением, и с тогдашней борьбой «за мир во всем мире». Но у Романовича культ Пикассо, неожиданно возникший среди советской художественной интеллигенции, вызывал чувство недоумения и протеста. И гораздо лучше, чем строчки из его воспоминаний, подводит итоги следующий эпизод, произошедший в 1963 году. Романович встретил своего коллегу-художника С. Герасимова, недавно побывавшего в Париже. Тот рассказал, что А.Н. Бенуа расспрашивал его, «как у нас относятся к международному авторитету Пикассо».

И Романович ответил собеседнику убийственно-афористичной фразой:



Илл. 7.
С.М. Романович. Портрет П.П. Рубенса (по Рубенсу). Холст, масло, 1960-е, частное собрание

(10) Русские новости. Париж. 1968. № 1178. 12 января. Цитата приведена по изданию [11, с. 389–390]. Некоторые другие высказывания Ларионова относительно истории искусства авангарда XX в. проанализированы в работе [8].



Илл. 8. С.М. Романович. Портрет Елены Фурман (по Рубенсу). Холст, масло, 1960-е, частное собрание

«Я думаю, что у нас самые ярые поклонники Пикассо, потому что у нас больше всего дураков и энтузиастов» [20, с. 396].

Наверное, в первую очередь, вряд ли бы согласился с не признающей никаких оттенков, полутонов, «черно-белой» трактовкой отношений двух мастеров сам Ларионов. В своей дневниковой записи художник рассказал, как французский артист балета Ролан Пети однажды попросил его объяснить последние произведения Пикассо (1939–1944). И Ларионова эти вопросы очень озадачили:

«Я ничего не мог объяснить. Как можно объяснить искусство? <…>

Ролану хотелось знать, почему у Пикассо глаз не в орбите, а один правильно, а другой повернут боком, и оба на одной и той же щеке… Почему? Я себе этого вопроса не задавал, для меня это естественно

в живописи. Это может даже случиться в жизни. Объяснить я ничего не могу. И зачем»[(11)]?

И опять, словно бы невольно, возникает внутренний безмолвный диалог между двумя друзьями-художниками — Романовичем и Ларионовым. Диалог, который велся не переставая, через годы и расстояния. В записной книжке Романовича сохранилась следующая заметка относительно природы искусства живописи:

«Живопись иррациональна.

Она происходит из глубин человека, как родник бьет из-под земли.

<…>

Работать — писать в гармонии — может тот, в ком она живет — это тайна человека.

Рассудочность может дать только “мудрствование от лукавого”» [20, с. 178].

Для Романовича «рассудочным» было творчество, которое он не хотел принимать: «геометричные» и «плоскостные», по его мнению, картины живописцев-кубистов, а у русских мастеров — поиски конструктивистов и супрематистов. Говоря с друзьями-художниками о Пикассо, он подчеркивал, что у него «голова шахматиста» [20, с. 396]. Особенное неприятие у нашего героя вызвал следующий эпизод. Однажды, в разговоре с А.Г. Канвейлером, Пикассо довольно непочтительно высказался о творчестве П.П. Рубенса — одного из самых любимых Романовичем художников прошлого. И Романович на нескольких страницах своей рукописи обсуждает этот эпизод, приводя в качестве аргументов против Пикассо высокую оценку живописи Рубенса, данную такими прекрасными мастерами, как А. Ватто, Э. Делакруа, О. Ренуар… [20, с. 65–66]. Он всегда считал, что художник своим творчеством, проистекающим из глубин его личности, неразрывно связан и с традицией — не только с искусством своего народа, но и со всей традицией мирового искусства, Античности и последующих великих эпох прошлого. В этой таинственной связи, по Романовичу, и заключается истинное чувство искусства.

Наверное, Ларионов согласился бы с приведенными выше словами Романовича об иррациональности живописи, о тайне, о гармонии, побуждающей человека создавать искусство. А московский художник

(11) Русские новости. Париж. 1968. № 1199. 28 июля. Цитата приведена по изданию [11, с. 420].

понял бы удивление Ларионова перед заданным ему вопросом — как можно объяснить искусство? Приведем еще одну интересную запись о глубоком и непосредственном переживании произведения искусства, сохранившуюся в бумагах Романовича:

«Это было настоящее чудо, и повторилось оно два раза в жизни. Перебирал репродукции, и когда увидел репродукцию Делакруа, то это уже была новая вещь, не картинка, не бумажка, не материальная вещь, а настоящее видение. Огни появились перед глазами… (куст Ван Гога). Я смотрел на картину, и вдруг вспыхнуло все драгоценными огнями. Это вот настоящее созерцание. Это редко… бывает. Когда (как это сказать?) чарами искусства человек переносится в состояние, которое тебе… не присуще. Человеку не присуще здесь это так переживать»[12].

Во многих произведениях Романовича, созданных в его поздние годы, художник уходит от изображения и непосредственного восприятия окружающей его действительности. Он словно бы обращает свой пристальный взгляд внутрь себя, подводя итоги своей жизни, вызывая из своего уже замолчавшего прошлого видения прожитых дней, пережитых событий. Тогда же в повседневной работе художника появляется новый живописный прием: на листе бумаги он совмещает несколько различных сюжетов, объединяя их общей идеей, темой, свойственной всему произведению.

И такой темой часто становились его воспоминания. На большом листе «Воспоминания детства» (1960-е, частное собрание) тихо и как-то постепенно возникает неспешный поток образов — их сохранила от самых ранних лет память художника. Опушка соснового леса, высокие прямые стволы деревьев на берегу ручья; по-старинному одетая женская фигура под зонтиком на длинной проселочной дороге, петляющей среди бескрайнего простора полей. Может быть, эти образы связаны в памяти художника со счастливыми днями юности, летним пребыванием в селе Боротно Новгородской губернии. На склоне своих лет Романович еще раз съездил туда, посетив дорогие места своего детства. Странный, массивный двухэтажный дом с пустыми окнами и загадочно темнеющей приоткрытой дверью — здание напоминает по виду сельскую школу. На лужайке перед домом играют дети. Наверное, мы уже никогда не узнаем, с какими воспоминаниями связано было это место в душе художника. Мы можем только высказать предположение: художник вспоминал свой дом в Замоскворечье… И вот — московский дворик зимой, среди городских зданий залит небольшой каток, а рядом таинственно мерцают стекла маленькой террасы. Это дом родителей художника — сохранилась фотография, на которой они запечатлены на фоне окна с разноцветными стеклами.

В верхнем правом углу этого большого листа художник оставил пустое место — загадочно манящее, невольно привлекающее к себе внимание. Может быть, как раз туда он хотел поместить другой образ, изображенный в отдельном его наброске «Воспоминания детства. Купальня» (1960-е, частное собрание). Это маленькие старомодное сооружение художник расположил чуть поодаль от берега большой реки либо озера. Вдали, у самого горизонта, чуть виднеется линия противоположного его берега. Над водной гладью нависает бескрайнее белесо-голубое небо. И, как воспоминание о его крымской картине «Море с золотой лодочкой» (1960-е, частное собрание), — у самого берега притаилась маленькая, утлая и одинокая лодка. Куда, в какой неведомый мир способна перенести она?

Еще более взволнованным и напряженным представляется следующий лист художника, возникающий как последнее усилие напрячь силы ускользающей памяти, финальный образ всей жизни, закрепляющий как итог всю зыбкую, неверную и призрачную цепочку воспоминаний мастера. Это поздняя версия — повторение его известной картины 1940-х «Александр и Диоген» (1960-е, частное собрание). В ней позади фигур беседующих властителя и мудреца, стоящих на краю дороги, не имеющей начала и окончания, среди зданий античного города вдруг возникает знакомый двухэтажный домик из тихого московского двора. На крыльце этого дома Романович двенадцатилетним мальчиком впервые увидел художников Гончарову и Ларионова. Эта удивительная сцена впоследствии еще раз, но уже по-другому повторилась в финальных кадрах фильма А. Тарковского «Солярис»: там дом детства героя фильма — космонавта, покинувшего Землю ради путешествия в бескрайнем космосе, вдруг материализуется как остров среди океана на далекой планете.

Подведению итогов своей долгой и трудной жизни, воспоминаниям о ярких прожитых днях, художник посвятил целый ряд своих

(12) Ранее не публиковавшаяся запись из архива семьи С.М. Романовича.

поздних произведений. В некоторых из них он словно бы вступает в мысленный, немой диалог с творцами прошлых веков — поэтами и художниками. А.С. Пушкин всегда был одним из особенно близких ему русских поэтов. В 1960-е Романович выполнил цикл живописных иллюстраций к его стихотворению «Брожу ли я вдоль улиц шумных»:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь своим мечтам[13].

К последней строчке относится одноименный живописный этюд — «Я предаюсь своим мечтам» (1960-е, Художественный музей, Оренбург). На нем изображен поэт, сидящий за своим рабочим столом в темной комнате. Он глубоко задумался, глядя на яркое, но слабое и чуть призрачное в царящей полутьме пламя свечи, ушел в мир своих дум и воспоминаний. Наверное, Романович при работе над этим листом вспоминал, что и он точно так же допоздна проводил время за своим рабочим столом в Ильинском погосте[14], занимаясь рисованием. Вверху тусклого, покрытого темными красками листа, над головой поэта возникают несколько отрывочных образов — можно узнать сцену дуэли, катящиеся по зимней дороге сани, влекомые в неизведанное тройкой лошадей; еще один образ совсем зыбкий и неясный, исчезающий из сознания и тихо растворившийся в полумраке.

Но особенно интересен для нас лист художника, выполненный как иллюстрация к строчке поэта «Сижу ль меж юношей безумных» (1960-е, Художественный музей, Оренбург). Поэт изображен как один из участников какого-то многолюдного и шумного собрания. В этой композиции полуприкрывший глаза Пушкин внимательно слушает взволнованную речь «безумного» (согласно его же характеристике из стихотворения) юноши, в экзальтации тянущего высоко воздетую руку в зал.

(13) Пушкин А.С. Брожу ли я вдоль улиц шумных // А.С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 т. Том 2. Стихотворения 1823–1836 / под общ. ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 264–265

(14) Ильинский погост — поселок в дальнем Подмосковье, в 90 км от Москвы по Казанской ж.д. В нем художник жил с семьей в 1930-е гг.



Илл. 9.
С.М. Романович. «Бедный Йорик». Бумага, масло, 1960-е, Художественный музей им. И. Крамского, Воронеж

Скрытый смысл изображенной сцены способно прояснить другое стихотворение, созданное в молодые годы Романовичем и посвященное им Ларионову:

На афише мировой
В пьесе Духа возвышенья
Яркой краской, желтой, красной,
Обозначен будешь ты[15].

(15) С.М. Романович. Дорогой художника: о М.Ф. Ларионове [Электронный ресурс] // Подъем. 1992. Вып. 2. С. 208–223. URL: http://maakovets.narod.ru/pam.htm (дата обращения 26.04.2020).

Желтой и красной красками в этом этюде написан молодой человек, в чем-то пытающийся убедить своих изумленных слушателей. Эта сцена была настолько важной для художника, что он изобразил ее в качестве одной из иллюстраций к стихотворению Пушкина, смысл которого — подведение итогов жизни в предчувствии скорого ухода. И она имеет явно автобиографический характер: Романович изобразил в ней, в столь фантастической форме, эпизод из своей юности художника. А именно — выступление Михаила Ларионова на вечере по случаю открытия кабаре «Розовый фонарь» в Москве в октябре 1913 г. Тянущий к слушателям руку энергичный оратор — это, конечно же, Ларионов — старший друг художника, автора этой иллюстрации. Без всякого сомнения, Романович при работе над ней вспоминал и собственное выступление на этом вечере, когда он, стоя на шатающемся столике, прокричал в шумящий многолюдный зал собственный футуристический манифест[16].

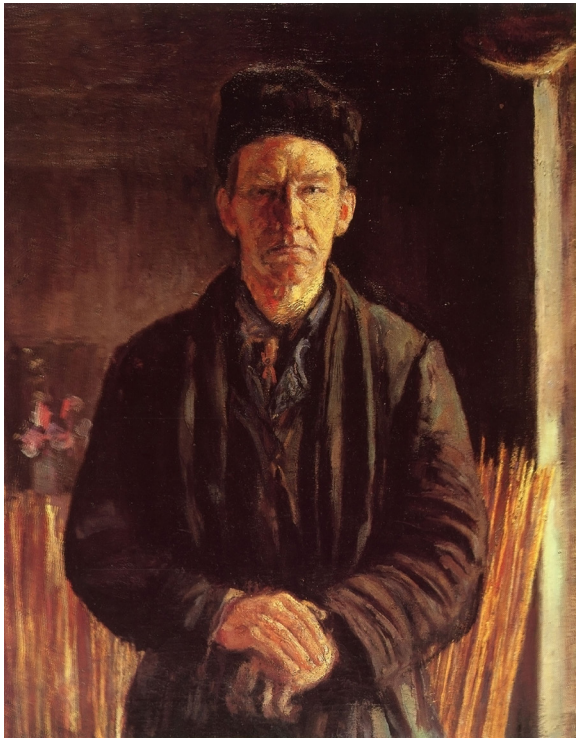
Здесь в сознании художника опять возникает воображаемый, постоянный мысленный диалог, который ведут через годы и расстояния близкие ему по духу друзья и великие художники прошлого. И образ художника для него оказывается безусловно притягательным, раскрашенным яркими светящимися красками, несущим в окружающую его обычную повседневную жизнь радость творчества. «Все же казалось, что этот человек имеет особый отблеск свободы и веселья по сравнению с обычными людьми» [20, с. 29]. Так отразил Романович в воспоминаниях свои детские впечатления от первой, еще случайной, встречи с Ларионовым и Гончаровой. И в свои последние годы он часто задумывался о личности художника, его миссии в этом мире. Среди его живописных этюдов — не только фантастически раскрашенный Ларионов, выступающий перед Пушкиным на футуристическом вечере. В те годы он выполнил также несколько копий с известных произведений — портретов художников прошлого. Это очень красивые, сильные и уверенные в правоте выбранного пути люди: великие живописцы Веласкес и Рубенс. Романович скопировал для себя автопортрет Веласкеса (взятый из его «Менин») и два портрета Рубенса — автопортрет и его же «Портрет Елены Фурман».

(16) О подробностях того вечера 19 октября 1913 г. см.: [6, с. 240–241; 12, с. 51–59].

В последние годы своей жизни Романович продолжал упорно работать как живописец. При этом, едва оправившись от последствий пережитого инфаркта, пожилому мастеру пришлось бороться и с поразившей его неизлечимой болезнью. Эти годы были для Романовича временем подведения итогов своей долгой и заполненной непрерывным трудом жизни художника. Мастер заранее предчувствовал свой скорый уход из этой жизни. Мотивами трагических предчувствий неумолимо приближающегося конца насыщены его иллюстрации к стихотворению «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1960-е, Художественный музей, Оренбург). На одной из них художник изобразил кресты и надгробия тихого кладбища. Те же чуть покосившиеся кресты, беспорядочно вырастающие из земли близ маленькой старинной церкви, он изобразил и на цветной иллюстрации «Бедный Йорик» (1960-е, Художественный музей им. И. Крамского, Воронеж), выполненной им по мотивам черно-белой гравюры Э. Делакруа к «Гамлету» У. Шекспира.

Друзей его собственной юности уже не было в живых. Романович продолжал регулярно общаться с молодыми художниками. В своей маленькой квартирке в Черемушках он и М.А. Спендиарова принимали гостей, мастер показывал им свои работы и обычно что-нибудь рассказывал о Ларионове и важных событиях дореволюционной художественной жизни. А.К. Зефиров, сын умершего друга, вспоминал: «Прохладным весенним днем вдоль ограды стадиона „Динамо“ идет Сергей Михайлович в черном пальто, с непокрытой головой. Увидев издалека, я невольно залюбовался его величественной фигурой, дышащей вольностью, отрешенностью от житейского. Ветерок играет в прядях седых волос. Мне внезапно пришло в голову, что я вижу идущего Гёте» [20, с. 392].

Даже в последний год своей жизни, хотя силы его постепенно угасали, художник продолжал интересоваться последними событиями в мире искусств. «Боже мой! Мне когда-то было 18 лет! Сколько сил!» — воскликнул тогда Романович, вспоминая свое посещение Тирасполя, родного города Ларионова, летом 1913 года, вместе с другом юности В.В. Левкиевским [20, с. 397]. В 1966 году он еще ездил в знаменитый книжный магазин на улице Кирова (ныне Мясницкая), чтобы записаться на приобретение книги, посвященной



Илл. 10. С.М. Романович. Автопортрет на фоне циновки. Холст, масло, 1942–1943. ГТГ

античному искусству[17]. Получив эту книгу, весной следующего года он рассматривал иллюстрации и заметил: «Как удивительно, что они (фрески) сохранились — им 2000 лет! Это уже дело богов» [20, с. 398]. До последнего дня своей жизни мастер работал над воспоминаниями о Ларионове, извлекая из кладовой своей памяти все новые и новые штрихи к портрету дорогого друга и учителя своей юности.

Сергей Михайлович Романович скончался 21 ноября 1968 года в Москве. Это был день его небесного покровителя — Архангела Михаила. Похоронен на Даниловском кладбище в Москве. Его друг и ученик В.Ф. Рындин сказал в надгробной речи: «Сергей Михайлович Романович был большой художник, но время его еще не пришло.

(17) Художника Романовича тогда заинтересовала книга [4].

И я уверен и не сомневаюсь, что рано или поздно оно непременно придет» [20, с. 443].

И, подводя итог его непростой жизни, следует вспомнить слова В.А. Фаворского, сказанные им на похоронах другого товарища Романовича — художника Л.А. Бруни: «Художник начинает жить в день своей смерти» [21, с. 181].

В позднесоветские годы семье художника и его друзьям время от времени удавалось организовать в Москве небольшие выставки произведений из наследия мастера. Историк искусства В.Я. Соловьев вспоминал то чувство непередаваемого и неожиданного удивления, что пришлось ему испытать, когда он случайно увидел афишу выставки художника в зале МОСХа:

«До сих пор помню свою оторопь перед этой черно-белой афишей. Среди цветастых приглашений на художественные выставки Москвы на меня спокойно смотрело лицо Духовного сопротивления. Репродуцированный портрет был прост до обыденности, но от него шел ток правды. Человек с рано постаревшим лицом, с волевым подбородком и стоически сжатыми устами стоял строго фронтально, в ветхом темном пальто и утратившей форму шапке, сложив натруженные руки на уровне пояса. Темный фон изображал некую нишу, отгороженную тростниковой циновкой. Знаменитая рембрандтовская режиссура „умного света“, высвечивающая главное — лицо и руки. Но никакой стилизации. Передо мной был мой современник, разве что живший пару десятилетий до меня.

С этой афиши началось мое личное открытие большого русского художника Сергея Михайловича Романовича, творчество которого стало частью тех душевных сокровищ, какие жадно копишь всю жизнь, как свое самое сокровенное.

Без всякой иной, дополнительной рекомендации я тут же поехал в зал на Беговой. И был ошеломлен увиденным. Романович открыл мне то, что потом получит название „другого искусства“» [15, с. 128].

На афише той выставки произведений художника, состоявшейся в 1982 году, был репродуцирован автопортрет, исполненный еще в годы Великой Отечественной войны [14]. В поздние советские годы семье художника и его друзьям удавалось порой устроить небольшие выставки отдельных его произведений. Даже спустя почти полтора

десятилетия после кончины художника его творчество все еще оставалось малоизвестным: слова В.Я. Соловьева очень хорошо передают неподдельно искреннее удивление, испытанное при первом знакомстве с творчеством большого мастера. Путь к признанию оказался долгим и непростым. Воспоминания Романовича теперь изданы, они стали ценнейшим источником для исследователей творчества Ларионова[18]. Позднее живописное творчество Романовича, рассмотренное в этой работе, показывает неразрывную связь мастера с новаторскими живописными поисками его молодости, — но и всегда характерное для его творчества понимание непрерывности мировой живописной культуры, его глубокую, органичную связь с традициями русского искусства.

Автор благодарит Наталию Сергеевну Романович за ценную помощь при работе над статьей.

(18) Автор этих строк проанализировал их и некоторые другие материалы из наследия художника в своем докладе на конференции «С.М. Романович. От авангарда к мифотворчеству» в Государственной Третьяковской галерее в 2003 году. Доклад опубликован, см.: [5], а также [16, с. 73–91]. Работая в 2000-е годы над книгой о Михаиле Ларионове [6], постоянно проверял свои выводы, обращаясь к воспоминаниям Романовича как исключительно объективному и почти всегда точному источнику фактических сведений. И.А. Вакар и другие авторы статей в каталоге выставки Михаила Ларионова в ГТГ, состоявшейся в 2018 году, также очень широко цитируют воспоминания Романовича о Ларионове. См.: Вакар И.А. «Ты явился спозаранок...» [13, с. 10–33].

Список литературы:

1 *Бердяев Н.А.* Пикассо // Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. 47 с.

2 *Булгаков С.Н.* Труп красоты. По поводу картин Пикассо (1914) // Русская мысль. 1915. Кн. VIII. С. 90–106.

3 *Голомшток И.Н., Синявский А.Д.* Пикассо. М.: Знание, 1960. 61 с.

4 Древнеримская живопись / Сост., авт. вст. ст. А.П. Чубова. Ленинград, Москва: Советский художник, 1966. 120 с.

5 *Иньшаков А.Н.* Лучизм по С.М. Романовичу // Искусствознание. 2003. № 2. С. 348–361.

6 *Иньшаков А.Н.* Михаил Ларионов: русские годы. М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; Гнозис, 2010. 325 с.

7 *Иньшаков А.Н.* Молодые художники из круга Михаила Ларионова и Владимир Маяковский: из истории московского авангарда 1910-х годов // Творчество В.В. Маяковского. Вып. 3: Текст и биография. Слово и изображение / Отв. редактор, сост. В.Н. Терехина. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 326–348.

8 *Иньшаков А.Н.* Михаил Ларионов в Париже: лучист после конструктивизма. Заметки к истории французского периода творчества художника // Искусствознание. 2017. № 2. С. 108–139.

9 *Иньшаков А.Н.* Библейская и евангельские темы в живописи Сергея Романовича // Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиция и современность / Отв. ред. Е.А. Хрипкова. М.: РГГУ, 2017. С. 275–297.

10 *Гулыга А.* «Истинная» теория абстракционизма // Искусство. 1962. № 10. С. 71–72.

11 *Ковалев А.Е.* Михаил Ларионов в России. 1881–1915. М.: КомпьютерПресс, 2005. 621 с.

12 *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 1098 с.

13 Михаил Ларионов / Альбом-каталог к выставке «Михаил Ларионов», Новая Третьяковка, 19 сент. 2018 — 20 янв. 2019 / И.А. Вакар, М.С. Валова, Е.А. Илюхина и др. М.: ГТГ, 2018. 341 с.

14 Сергей Михайлович Романович. Каталог выставки / Вступит. статья Н.С. Романович, В.К. Скворцова. М.: МОСХ, 1982. 19 с.

15 С.М. Романович. Сборник материалов, каталог выставки. К 100-летию со дня рождения художника. М.: Русский путь, 1994. 216 с.

16 С.М. Романович. От авангарда к мифотворчеству. Материалы научной конференции ГТГ. 25–26 марта 2003. М.: Галарт, 2006. 278 с.

17 *Романович С.М.* Дорогой художника // Подъем. 1992. № 2. С. 208–239.

18 *Романович С.М.* Каким его сохранила память // Н. Гончарова, М. Ларионов. Воспоминания современников / Сост. Г.Ф. Коваленко. М.: Галарт, 1995. С. 103–116.

19 *Романович С.М.* О Михаиле Ларионове. Воспоминания // Русское искусство: XX век: Исследования и публикации. Вып. 2 / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2008. С. 813–871.

20 *Романович С.М.* О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011. 495 с.

21 *Шункова Е.В.* Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935–1948. М.: Советский художник, 1978. 215 с.

22 *George W.* Larionov. Paris: La Bibliotheque des Arts, 1966. 135 p.

References:

1 Berdiaev N.A. Pikasso [Picasso]. Berdyaev N.A. *Krizis iskusstva* [The Crisis of Art]. Moscow, Izdatel'stvo G.A. Lemana i S.I. Sakharova Publ., 1918. 47 p. (In Russ.)

2 Bulgakov S.N. Trup krasoty. Po povodu kartin Pikasso (1914) [The Corpse of Beauty. Regarding the Paintings of Picasso (1914)]. *Russkaia mysl'*, 1915, Book 8, pp. 90–106. (In Russ.)

3 Golomshtok I.N., Siniavskii A.D. *Pikasso* [Picasso]. Moscow, Znanie Publ., 1960. 61 p. (In Russ.)

4 *Drevnerimskaia zhivopis'* [Ancient Roma Painting], comp. Chubov A.P. Leningrad, Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1966. 120 p. (In Russ.)

5 Inshakov A.N. Luchizm po S. Romanovichu [Luchism for S. Romanovich]. *Iskusstvoznanie*, 2003, no. 2, pp. 348–361. (In Russ.)

6 Inshakov A.N. *Mikhail Larionov: russkie gody* [Mikhail Larionov: Russian Years]. Moscow, The Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts, Gnozis Publ., 2010. 325 p. (In Russ.)

7 Inshakov A.N. Molodye khudozhniki iz kruga Mikhaila Larionova i Vladimir Maiakovskii: iz istorii moskovskogo avangarda 1910-kh godov [Young Artists from the Circle of Mikhail Larionov and Vladimir Maiakovskii]. *Tvorchestvo V.V. Maiakovskogo. Vyp. 3: Tekst i biografiia. Slovo i izobrazhenie* [The Art of Maiakovskii. Issue 3. Text and Biography. Word and Image]. Moscow, The Institute of World Literature of Russian Academy of Science Publ., 2015, pp. 326–348. (In Russ.)

8 Inshakov A.N. Mikhail Larionov v Parizhe: luchist posle konstruktivizma. Zametki k istorii frantsuzskogo perioda tvorchestva khudozhnika [Mikhail Larionov in Paris: Luchist after Constructivism. Notes on the History of the French Period of the Artist]. *Iskusstvoznanie*, 2017, no. 2, pp. 108–139. (In Russ.)

9 Inshakov A.N. Bibleiskaia i evangel'skie temy v zhivopisi Sergeia Romanovicha [Biblical and Gospel Themes in the Painting of Sergei Romanovich]. *Bibleiskie i liturgicheskie temy i obrazy v iskusstve Vostoka i Zapada: dialog kul'tur, traditsiia i sovremennost'* [Biblical and Liturgical Themes and Images in the Art of East and West: Dialogue of Cultures, Tradition and Modernity], ed. E.A. Hripkova. Moscow, Russian State University for Humanities Publ., 2017, pp. 275–297. (In Russ.)

10 Gulyga A. "Istinnaya" teoriya abstrakcionizma ["True" theory of abstractionism]. *Iskusstvo*, 1962, no. 10, pp. 71–72. (In Russ.)

11 Kovalev A.E. *Mikhail Larionov v Rossii. 1881–1915* [Mikhail Larionov in Russia. 1881–1915]. Moscow, Komp'iuter Press Publ., 2005. 621 p. (In Russ.)

12 Krusanov A.V. *Russkii avangard: 1907–1932 (Istoricheskii obzor)* [Russian Avant-garde: 1907–1932 (Historical review)]. In 3 vol. Vol. 1. Boevoe desiatiletie [Combat Decade]. Book 2. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 1098 p. (In Russ.)

13 *Mihail Larionov* [Mikhail Larionov]. Al'bom-katalog k vystavke "Mihail Larionov", Novaya Tret'yakovka, 19 sent. 2018 — 20 yanv. 2019 [Album catalog for the Mikhail Larionov exhibition, New Tretyakov Gallery, September 19, 2018 — January 20, 2019], eds. I.A. Vakar, M.S. Valova, E.A. Ilyuhina et al. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2018. 341 p. (In Russ.)

14 *Sergei Mikhailovich Romanovich. Katalog vystavki* [Sergei Mikhailovich Romanovich. Exhibition Catalog]. Moscow, MOSKh Publ., 1982. 19 p. (In Russ.)

15 *S.M. Romanovich. Sbornik materialov, katalog vystavki. K 100-letiiu so dnia rozhdeniia khudozhnika* [S.M. Romanovich. Collection of Materials, Exhibition Catalog. To 100th Anniversary of Artist]. Moscow, Russkii put' Publ., 1994. 216 p. (In Russ.)

16 *S.M. Romanovich. Ot avangarda k mifotvorchestvu. Materialy nauch. konf. GTG. 25–26 marta 2003* [S.M. Romanovich. From avant-garde to myth-making]. Moscow, Galart Publ., 2006. 278 p. (In Russ.)

17 Romanovich S.M. Dorogoi khudozhnika [By the Way of Artist]. *Pod'em*, 1992, no. 2, pp. 208–239. (In Russ.)

18 Romanovich S.M. Kakim ego sokhranila pamiat' [As the Memory Kept Him]. *N. Goncharova, M. Larionov. Vospominaniia sovremennikov* [N. Goncharova, M. Larionov. Memories of Contemporaries]. Moscow, Galart Publ., 1995, pp. 103–116. (In Russ.)

19 Romanovich S.M. O Mihaile Larionove. Vospominaniya [About Mikhail Larionov. Memories]. *Russkoe iskusstvo: XX vek: Issledovaniya i publikacii. Vyp. 2* [Russian Art. XX century. Studies and Publications. Issue 2], ed. G.F. Kovalenko. Moscow, Nauka Publ., 2008, pp. 813–871. (In Russ.)

20 Romanovich S.M. *O prekrasneishem iz iskusstv* [On the Finest of Arts]. Moscow, Galart Publ., 2011. 495 p. (In Russ.)

21 Shunkova E.V. *Masterskaia monumental'noi zhivopisi pri Akademii arkhitektury SSSR. 1935–1948* [The Studio of Monumental Painting of the Academy of Architecture of the USSR. 1935–1948). Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1978. 215 p. (In Russ.)

22 George W. *Larionov*. Paris, La Bibliotheque des Arts Publ., 1966. 135 p.

УДК 7
ББК 85.103

Золотова Екатерина Юрьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com
Ключевые слова: итальянская книжная миниатюра, «Поручения дожей», титульный лист, инициал, орнаментальное обрамление, гербы.

Золотова Екатерина Юрьевна

Иллюминированные документы Венецианской республики XV–XVII веков из коллекции Н.П. Лихачева

Статья представляет собой публикацию восьми иллюминированных венецианских документов за период с 1480 по 1688 годы из коллекции выдающегося российского коллекционера Николая Петровича Лихачева (1862–1936), хранящейся в Институте истории РАН в Санкт-Петербурге. Среди них — три «Поручения» венецианских дожей (два из них происходят из мастерских т.н. Мастера «Поручений» дожа Джироламо Приули и Джованни Мария Бодовино), три свидетельства о венецианском гражданстве и другие. В статье на материале официального документа рассмотрены особенности эволюции венецианской школы книжной миниатюры: постепенное вытеснение текста с титульного листа и сложение его художественного ансамбля под влиянием живописи «больших» мастеров (в рукописях «Поручений»); отказ от орнаментального инициала как организующего композиционного начала в пользу «фирменного» стиля оформления венецианского документа с П-образным орнаментальным обрамлением. Большая часть документов публикуется впервые.

Zolotova Ekaterina Yu.
Doctor of Art, Leading Researcher, Western Europe Classic Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com
Key words: Italian book illumination, “Comissioni ducali”, opening leaf, illuminated initial, ornamental frame borders, coat of arms.

Zolotova Ekaterina Yu.

Illuminated Documents of the Venetian Republic of the 15th–17th Centuries from the Collection of N.P. Likhachev

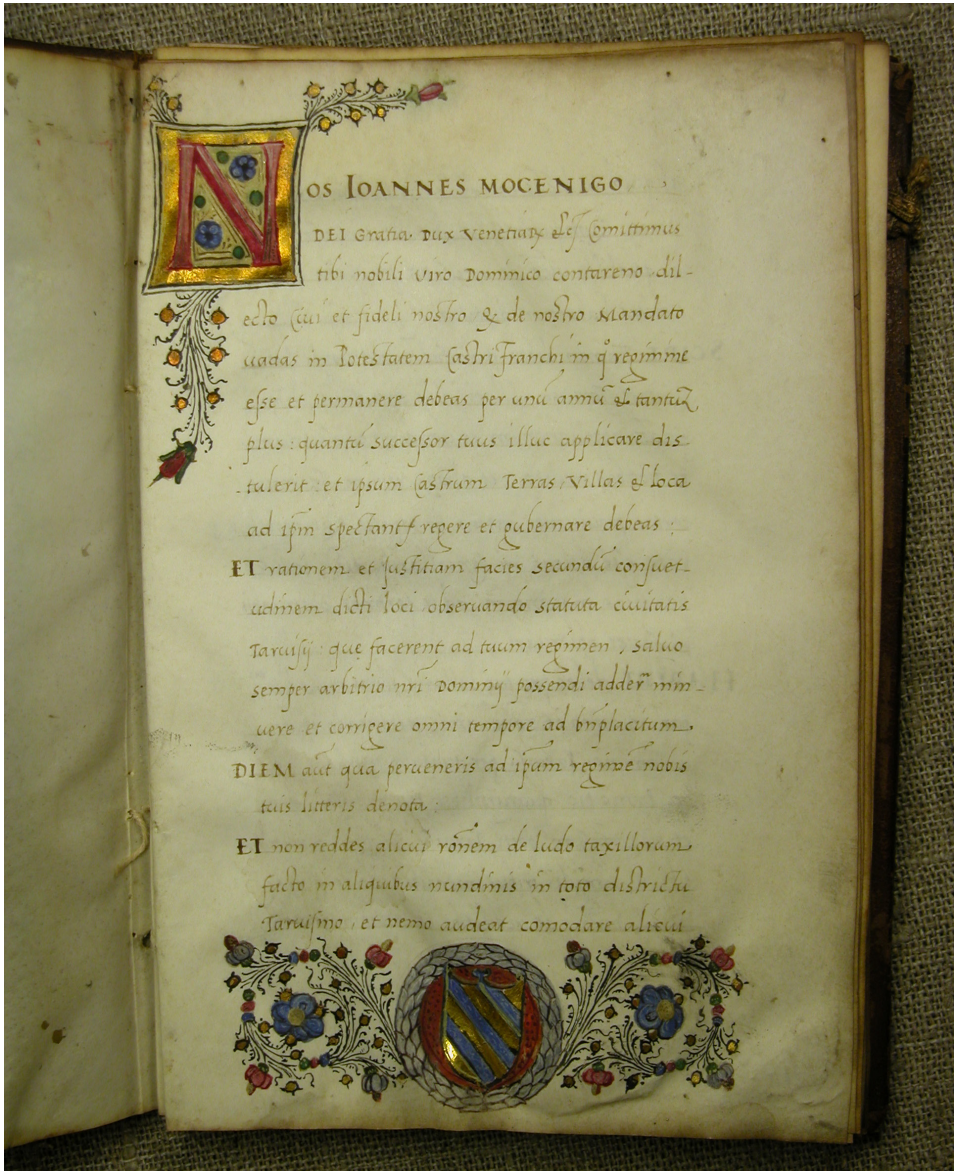
The paper presents eight illuminated Venetian documents dated between 1480 and 1688, from the collection of the eminent Russian connoisseur Nikolai Petrovich Likhachev (1862–1936), which is currently at the Institute of History of the Russian Academy of Sciences in Saint Petersburg. Among these, three are “Commissioni ducali” of the doges of Venice, including one from the workshop of the so-called Master of the “Commissioni” di Girolamo Priuli and another from the workshop of Giovanni Maria Bodovino. The others include three certificates of Venetian citizenship, etc. In these official documents, the paper shows certain peculiarities in the evolution of the Venetian school of book miniature: a gradual displacement of text as such from the title page and the formation of its artistic ensemble under the influence of “major” painters (in the “Commissioni” manuscripts); a shift away from the ornamental initial as the chief organizing element of the composition towards a characteristic Venetian style of official documents with a jamb-shaped ornamental border. Most of the documents are made public for the first time.

В Венеции я увидел разбитый и зря валяющийся
венецианский архив 15 и 16 столетий и купил его весь за 50 лир.
Из письма Н.П. Лихачева И.В. Помяловскому от 11 ноября 1895 года[1]

Выдающийся русский коллекционер Николай Петрович Лихачев (1862–1936) собрал еще до Первой мировой войны уникальную коллекцию западноевропейских пергаментных рукописей и документов. Долгие годы он каждое лето проводил в Европе, где в антикварных домах больших столиц и в маленьких пыльных лавочках в тихой провинции его всегда ждали как клиента, эксперта, коллегу, друга. Особенно часто ему приходилось бывать в Италии. В его лекциях по дипломатике читаем: «В крохотных городках не редки обширные архивы, в частных домах обедневших патрициев часто шкапы и сундуки набиты бумагами и не только фамильными, ибо государственные люди Италии оставляли в роду своем архивы, накопившиеся за время их деятельности» [8, с. 66]. В архиве самого Николая Петровича среди сотен имен тех, с кем связывали его деловые и дружеские отношения, более десятка — только венецианские коллекционеры, антиквары, архивисты и библиотекари.

Венецианская коллекция Н.П. Лихачева насчитывает более семисот документов [7, с. 235–270]. Среди них украшенных миниатюристами и представляющих интерес для историков искусства — не более десятка. Они охватывают период с 1480 по 1688 год и представляют два столетия поздней истории книжной миниатюры. Оттесненный книгопечатаньем на периферию, этот жанр с середины XVI века прочно занял нишу официального документа. Венецианская республика и Ватиканский Рим оставались центрами изготовления подобных документов, а в Венеции канцелярия дожей была едва ли не единственным поставщиком клиентов для мастерских миниатюристов. Все эти документы крайне редко подписаны, зато почти всегда датированы, что очень важно для изучения этого периода истории миниатюры. Иллюминированные документы, в том числе венецианские, украшали витрины на первом этаже особняка Н.П. Лихачева на Петроградской

(1) Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 608, № 957, л. 19–20.



Илл. 1. «Поручение» дожа Джованни Мочениго. 1480. Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 6 карт. 187 № 10



Илл. 2. «Поручение» дожа Джироламо Приули. 1562. Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 41 карт. 566 № 5

стороне в Санкт-Петербурге, где он разместил и открыл в 1915 году первый в России частный Палеографический кабинет.

Первую группу в его коллекции составляют три «Поручения» венецианских дожей — «Commissioni ducali» («Dogali» на венецианском диалекте, или «Наказы», как на старинный манер называл их сам Николай Петрович). Их содержание составляли подробные распоряжения дожа, сопровождавшие каждое кадровое назначение на должность капитана или подеста́ *в города или земли Венецианской республики*. Экземпляр текста, переписанный и заверенный в канцелярии дожа, но украшенный и переплетенный, как правило, уже на деньги заказчика, был подтверждением высокого социального статуса последнего и хранился в семье долгие годы. Тексты таких «Поручений» составлялись с XIV века вплоть до падения Венецианской республики и дошли до наших дней в огромных количествах (только в венецианском Музее Коррер, например, их более восьмисот).

Самым ранним в этой группе стало «Поручение» дожа Джованни Мочениго венецианскому патрицию Доменико ди Маффеи Контарини, занявшему в мае 1480 года одну из своих первых административных должностей подеста́ в Кастельфранко Венето (колл. 6, карт. 187, № 10)[(2)] [5, с. 217; 6, с. 307; 1, с. 583]. Небольшая пергаментная рукопись в оригинальном кожаном переплете со слепым тиснением украшена еще очень скромно. Титульный лист полностью занят текстом, живописный декор сосредоточен в верхнем левом углу вокруг орнаментального инициала «N» на золотом фоне и на нижнем поле, в центр которого помещен герб Контарини в лавровом венке. Инициал и герб окружают тонко прорисованные перовые завитки с золотыми шариками, бусинами, цветами и бутонами синего, малинового и серого цветов с вкраплениями зеленого и золота, выполненные в типичном для мастерских Венето стиле.

Эта скромная рукопись представляет и особый исторический интерес. Продвигаясь по административной лестнице и получая очередное объемистое распоряжение из дожеской канцелярии, Доменико Контарини, возможно, одним из первых каждый раз заказывал его украшенную копию. Сохранилось еще по крайней мере три «Поруче-

(2) Пергамент, 34 листа, 193x130 мм, 19 строк, 3 тетради [1+I-II10, III12+1]. Рукопись была куплена в Париже у Теофиля Белена (автограф Н.П. Лихачева с указанием даты и места покупки под нижней крышкой переплета) [12, с. 45, no. 113; 6, с. 308].

ния», сопровождавших его назначения на разные должности в 1492, 1499 и 1508 годах [16, с. 170–174]. С каждым разом они украшались все более пышно: их титульные листы представляют собой многофигурные композиции в эффектных архитектурных декорациях с репрезентативными портретами заказчика перед небесными покровителями. Петербургская рукопись, до сих пор остававшаяся неизвестной, оказывается, таким образом, четвертой по счету и наиболее ранней в этой группе. Заметим, что следующее по времени «Поручение» 1492 года, полученное Доменико Контарини от дожа Агостино Барбариго и украшенное в мастерской ведущего венецианского миниатюриста рубежа XV–XVI веков Бенедетто Бордона, также хранится в России (Москва, Российская государственная библиотека, ф. 183, № 456).

Более полувека разделяют «Поручения» дожа Джованни Мочениго и дожа Джироламо Приули, назначившего венецианского дипломата Джакомо Соранцо капитаном в Брешию в 1562 году (колл. 41, карт. 566, № 5)[(3)] [5, с. 217; 6, с. 308]. Эта рукопись бóльшего размера и в несколько раз толще, с золотым обрезом, обтянута малиновым бархатом, конец ее текста отмечен монограммой Верховного Канцлера Венеции Джан Франческо Оттобони и подписью нотариуса канцелярии дожа Джулио Дзамберти (fol. 164). Титульный лист рукописи украшен поясным профильным портретом молящегося Джакомо Соранцо перед Мадонной с Младенцем, сидящей на возвышении у основания мощного четырехколонного портика (fol. 1). Углы композиции украшают написанные золотой гризайлью аллегорические фигуры (наверху — крылатые Фамы), внизу в центре — герб Соранцо с девизом «Capio aut quiesco» («Хватаю или отдыхаю»). Манера письма широкая, свободная, местами как будто поспешная и даже незаконченная. В колорите, помимо обильно используемого жидкого золота, преобладают холодные розово-малиновый и синий с вкраплениями зеленого. На оборотной стороне листа начало текста заключено в золоченый резной картуш, украшенный военными трофеями и маскаронами.

Миниатюра в лист с портретом Джакомо Соранцо работы неизвестного миниатюриста — характерный пример маньеристического

(3) Пергамент, IΛI лист, Гᵛ·xIП· мм, 24 строки, 18 тетрадей [4 защитн. бум. л., 1+I-XVIII^{10}, 4 защитн. бум. л.], рекламы.



Илл. 3. «Поручение» дожа Николо да Понте. 1582. Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 6 карт. 189 № 2



Илл. 4. Грамота дожа Франческо Донато. 1548. Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 6 карт. 188 № 1



Илл. 5. Грамота дожа Паскуале Чиконья. 1591. Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 6 карт. 189 № 7

стиля, который господствовал в книжной миниатюре Италии середины XVI века, во многом ориентировавшейся на «большую» живопись. Здесь все — дань моде: канон пропорций человеческой фигуры, монументальные архитектурные формы, золотые картуши, военные трофеи и атланты. Типично маньеристическим можно назвать и иконографический репертуар сцены, в котором свободно смешиваются реальные, библейские и аллегорические персонажи.

В той же мастерской, без сомнения, были украшены еще несколько «Поручений» из канцелярии дожа Джироламо Приули (1560: Дрезден, библиотека Саксонских земель и Городская и университетская библиотека, Mscr. Dresd. F. 150. m; 1563: Венеция, Фондационе Джорджо Чини, FD 22516; 1563: Венеция, Музей Коррер, Ms. Cl. III, 202 и др.)[4] [2, с. 8–15; 4, с. 279–287; 17, с. 87–92]. В них сходны композиции, типы женских лиц с пышными золотисто-рыжими волосами над невысоким лбом, с маленьким ртом и укороченной верхней губой; трактовка складок, быстрый свободный мазок, использование штриховки и особенно черного цвета для выделения деталей. Это дало автору статьи основание предложить анонимному пока миниатюристу условное имя Мастера «Поручений» дожа Джироламо Приули, которое было принято европейскими коллегами [11, с. 390–391; 16, с. 221–222, 337; 13, с. 12].

В эту эпоху живопись полностью вытесняет текст с титульного листа не только в венецианских «Поручениях». Аналогичный процесс происходил, например, в украшении испанских дворянских грамот (carta ejecutoria de hidalguia). Титульный лист в обоих случаях превращался в самостоятельную сюжетную композицию с портретом заказчика. Неудивительно, что многие такие рукописи — и, прежде всего, венецианские «Поручения» — в XIX веке шли под нож: коллекционеры охотились за титульными миниатюрами, любители старины охотно вырезали эти парадные портреты и вешали на стены в изящных рамочках.

Третье «Поручение» из коллекции Н.П. Лихачева происходит из канцелярии дожа Николо да Понте и адресовано графу Джулио Квири-

(4) В «Поручении» дожа Джироламо Приули 1566 года из Библиотеки Музея Коррер в Венеции (ms. Cl. III, 279, C. IV) на обороте титульного листа начало текста обрамляет такой же, как наш, резной золоченый картуш необычных очертаний, что выдает общее происхождение обеих рукописей [18].

но, назначенному подестà и провизором в Мартиненго в провинцию Бергамо (колл. 6, карт. 189, № 2)[5]. Оно датировано 9 апреля 1582 года, подписано Габриэлем Габриэли и заверено Джулио Дзамберти (имя знакомо нам по предыдущему «Поручению», но теперь Дзамберти не просто нотариус дожа — он уже секретарь Совета Десяти). Рукопись также сохранилась в оригинальном кожаном переплете с золотым тиснением.

Ее титульный лист занимает строго симметричная композиция из двух овальных резных картушей. В верхнем, горизонтальном, изображен золотой крылатый лев Св. Марка, символ Венеции: его лапа поставлена на разворот книги со словами «PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEUS» («Мир тебе, Марк, евангелист мой»). Картуш обрамлен маньеристическими женскими крылатыми полуфигурами, написанными легким мелким мазком. Особенно хороши их изящные головки с собранными на затылках золотистыми кудряшками. В той же почти эскизной манере синим цветом набросаны береговая панорама Венеции, вода и небо. Фигура льва проработана жидким золотом. Нижний, вертикальный картуш, мéньшего размера, украшен гербом графа Квирино и окружен тонкими вьющимися лентами. Ленты раскрашены в синий теплого тона и глухо бордовый цвета, повторяющие геральдические цвета щита. Картуш с гербом и ленты очерчены тонким золотым контуром.

Иконография и стиль этого титульного листа выдают близость его автора мастерской Джованни Мария Бодовино, работавшего в Венеции в последней четверти XVI века. Новаторская техника Бодовино — мелкий, почти точечный мазок — вызывала восхищение современников. В его рукописях встречаются такие, как наша, декоративные композиции титульных листов, украшенных лишь гербом заказчика, без почти обязательного в то время портрета и других фигур. Выделяют и «бодовиновский» тип юных красавиц с мелкими правильными чертами лица и изящно посаженной кудрявой головкой с узлом на

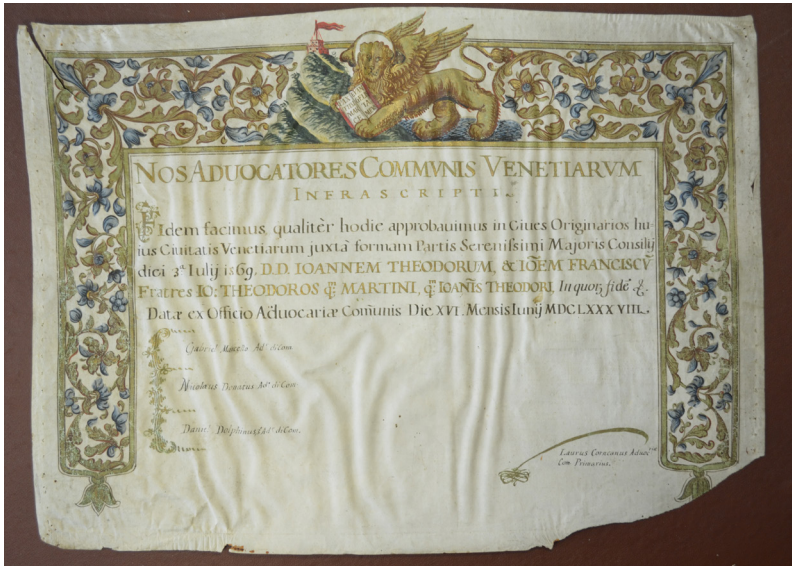
(5) Пергамент, Iᵛᴵ лист, ГГГхIГГ мм, 31 строка, 4 тетради [I-II¹⁰, III⁴, IV⁷], 2 защитн. бум. листа. Рукопись была куплена у Теофиля Белена в Париже в 1914 году (нижняя из двух вырезок из аукционного каталога, наклеенных Н.П. Лихачевым под нижней крышкой переплета; письмо Т. Белена Н.П. Лихачеву от 2 февраля 1914 года, а также Achat de bibliothèque от того же числа — кол. 55).



Илл. 6. Свидетельство о венецианском гражданстве. 1654. Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 6 карт. 190 № 7



Илл. 7. Свидетельство о венецианском гражданстве. 1680. Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 41 карт. 574 № 9



Илл. 8. Свидетельство о венецианском гражданстве. 1688. Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 6 карт. 187а № 5

затылке. Герб с вьющимися лентами также входил в иконографический репертуар мастерской Бодовино (например, «Поручения» 1578, 1580 и 1587 годов из Библиотеки Музея Коррер в Венеции: Cl. III, n. 148; Cl. III, n. 948; Cl. III, n. 981) [15, с. 34–35, fig. 52, 25, 27]. Особо отметим сделанные по одному трафарету картуши с женскими полуфигурами, которые есть еще по крайней мере в трех близких по времени рукописях названного круга (1574, Кембридж, Музей Фицуильяма, MS 188, item 5 [10, с. 175]; около 1580, Краков, Библиотека Ягеллонска, Ms. Ital. Quart. 3 [14, с. 84–86, 192]; 1581, Венеция, Библиотека Музея Коррер, Cl. III, n. 170, fol. 1v [18]). При этом наш картуш отличается значительно более высоким качеством.

Тексты «Поручений» дожей в силу большого объема переплетались и превращались в компактные томики, которые можно было поставить на книжную полку. Но куда бóльшую часть разнообразных документов XVI–XVII веков составляли пергаментные листы, которые фиксировали важное событие в жизни получателя и украшались для выставления на всеобщее обозрение.

Таковы два венецианских документа XVI века из лихачевской коллекции, в которых дож выступает в качестве судебной инстанции. 1 февраля 1548 года (1547 по венецианскому календарю) датирована грамота дожа Франческо Донато (колл. 6, карт. 188, № 1)[6] [1, с. 266]. В ней дож отменяет приговор, вынесенный 17 августа 1546 года падуанцам Аннибале, Роберто и Бонифацио Папафава. Текст написан на большом листе пергамента, заверен Верховным Канцлером Андреа де Франчески (монограмма внизу справа на плике) и украшен вислой печатью дожа на плетеном шелковом шнуре.

Эта грамота, безусловно, одна из самых красивых в коллекции, она украшена с типичной для многих венецианских изделий элегантной роскошью. Декоративная композиция обрамления состоит из трех частей и охватывает почти весь текст слева и его половину сверху. Ее угол занимает инициал — граненая буква «F» (первая буква имени дожа) на коричневом фоне с золотым филигранным орнаментом, заключенная в простую прямоугольную рамку. Сочетанием коричневого с тонким золотым узором инициал напоминает фрагмент тисненой кордуанской кожи. Вправо от него уходит легкая гирлянда из тонких как нити равномерно вьющихся золотых стеблей с мелкими цветами чистых ярких тонов. На левом поле расположена элегантная виньетка, напоминающая драгоценную брошь или подвеску из перегородчатой эмали. В ее середине — герб семьи Папафава, окруженный цветами и нежно-розовой земляникой и увенчанный фигурой льва Св. Марка на ультрамариновом фоне. Герб обрамляет сверху и снизу золотое плетение причудливого рисунка с цветными компартиментами таких же ярких насыщенных холодных тонов алого, синего, изумрудно-зеленого, сиреневого, розового и черного.

Еще один аналогичный документ — грамота дожа Паскуале Чиконья от 21 июля 1591 года, бенефициаром которой на этот раз стал Тодарин Калюччи с острова Киферы (колл. 6, карт. 189, № 7)[7]. В роли

(6) Пергамент, 1 лист, 500x455 мм, 17 строк, печать дожа на плетеном шелковом шнурке. Как удалось установить автору статьи, эту грамоту Н.П. Лихачев купил на аукционе «Сотбис» в Лондоне в 1910 году: его фамилия, написанная неизвестной рукой, стоит напротив лота № 606 с подробным описанием грамоты в экземпляре каталога этого аукциона, хранящемся в Британской библиотеке [4, с. 405].

(7) Пергамент, 1 лист, около 315x525 мм, нижние углы срезаны, краски частично смыты. Документ публикуется впервые.

заверителя — снова Джулио Дзамберти. Текст грамоты с трех сторон окружен пышной резной рамой, покрытой жидким золотом и плетением напоминающей ажурную решетку. Наверху в центре в изящном обрамлении золотой лев Св. Марка держит передней лапой герб Паскуале Чиконья под дожеской шапочкой. На равном расстоянии друг от друга в обрамление вставлены шесть одинаковых резных картушей с гербами (вероятно, членов Государственной Адвокатуры — Avogaria del Comùn), часть из которых смыта. Идентифицируются гербы Пизани, Гримани (?), Контарини, Градениго (первый, третий, четвертый и шестой по часовой стрелке). Внизу в центр помещен сдвоенный картуш с гербами неустановленных лиц. И картуши, украшенные розовыми вьющимися лентами, и стилизованный растительный орнамент слегка подцвечены розовой и синей краской.

Грамота дожа Паскуале Чиконья 1591 года — наиболее ранний в коллекции Н.П. Лихачева пример важных изменений в оформлении официального документа. К концу XVI века уходит в прошлое эпоха безраздельного господства инициала, являвшегося ядром декоративной композиции большого пергаментного листа. Значительную часть разнообразных актов, чье производство в венецианских мастерских было поставлено на поток, украшает теперь П-образная декоративная рамка, а инициал или поглощен ею, или отсутствует вовсе. Складывается то, что мы теперь называем фирменным стилем, где шапкой служит ряд гербов правителей по верхнему полю, в центре которого царит вездесущий золотой лев Св. Марка с книгой (редко — с гербом) в лапах.

Именно так выглядят еще три пергаментных листа второй половины XVII века из петербургской коллекции. Все они представляют собой свидетельства о венецианском гражданстве. Гражданство давало ценнейшее право торговать, и получить его было непросто — Серениссима была заинтересована в притоке капиталов, но одновременно стремилась ограничивать доступ чужаков к прочим правам и привилегиям. Для них была придумана двухступенчатая система. Те, кто прожил в Венеции 15 лет, получали гражданство «de intus tantum» и право торговать в самом городе. Те, кто прожил 25 лет, получали гражданство «de intus et extra» и вожделенное право торговать с Левантом. Для коренных венецианцев существовал аналогичный документ, подтверждающий гражданство «in cives originarios». Свидетельства

о гражданстве выдавала Государственная Адвокатура [Avogaria del Comùn], под текстом стояли подписи ее членов — авогадóров.

Так, в документе от 1 февраля 1654 года подтверждается гражданство «in cives originarios» уроженца Венеции Приамо далл'Аква (колл. 6, карт. 190, № 7)[8]. Он заверен авогадóрами Джованни Дандоло, Никколо Вальером и Витторе Контарини, а также нотариусом Никколо Тебальди. Небольшой по объему текст обрамляет широкая многоцветная П-образная кайма с гербами в верхней части и симметричными цветочными композициями по бокам. Наверху по обе стороны от золотого льва Св. Марка располагаются три герба подписавшихся членов Адвокатуры и герб правящего дожа под дожеской шапочкой (слева направо: гербы Никколо Вальера, дожа Франческо да Молина, Джованни Дандоло и Витторе Контарини). Все гербы украшены необычайно пышными и одинаково написанными наметами, раскраской повторяющими геральдические цвета их владельцев. Справа под текстом рядом с подписью нотариуса Никколо Тебальди есть и его герб. В вертикальных частях обрамления располагаются одинаковые высокие букеты в изящной формы металлических вазах. В их трактовке очевидно стремление к ботанической достоверности, удивительное для официального документа, — легко узнать нарциссы, тюльпаны, гиацинты. Еще бóльшей живости композициям добавляют четыре птицы — расположенные парами, они не похожи друг на друга и тоже как будто списаны с натуры.

Еще одно свидетельство о венецианском гражданстве, на этот раз «de intus tantum», было выдано Государственной Адвокатурой 25 сентября 1680 года некоему Джованни Солоньи ди Габриэле (колл. 41, карт. 574, № 9)[9]. Оно заверено только двумя авогадóрами (Джованни Баттиста Градениго и Джованни Пезаро) и нотариусом Франческо Малатини, а также снабжено печатью под бумажной кустодией. Украшен документ проще. Начало текста отмечено небольшим орнаментальным инициалом «Q» («Quoniam»), написанным жидким золотом и помещенным в простую квадратную рамку на синий фон с мелкими стилизованными растительными формами. На верхнем поле в центре — золотой крылатый лев

(8) Пергамент, 1 лист, 600×400 мм. Лист поврежден на сгибах и по краям. 8 строк. Документ публикуется впервые.

(9) Пергамент, 1 лист, 590×492 мм, круглая печать под бумажной кустодией. Документ публикуется впервые.

Св. Марка с раскрытой книгой, вокруг него гербы подписавшихся членов Адвокатуры и герб правящего дожа под дожеской шапочкой (слева направо: гербы Джованни Баттиста Градениго, дожа Альвизе Контарини, Андреа Брагадини и Джованни Пезаро). Как и в предыдущем документе, пышные наметы повторяют геральдические цвета их владельцев. В колорите преобладают синий, красный, жидкое золото и серебро с вкраплениями розового и глухо-зеленого. Здесь нет обрамления как такового, гербы помещены прямо на белый пергамент, а исполнение орнаментального инициала не поднимается выше ремесленного уровня.

Третий документ — подтверждение гражданства «in cives originarios» — был выдан 16 июня 1688 года коренным венецианцам братьям Джованни Теодоро и Джованни Франческо Зантóдери (колл. 6, карт. 187а, № 5)[10]. Он заверен Габриэлем Марчелло, Никколо Донато и Даниэлем Дольфино, а также нотариусом Лауро Корнеано. Текст, как и в случае с другим коренным венецианцем Приамо далл'Аква, невелик по объему. В нем золотыми перовыми завитками украшен первый небольшой инициал «F» («Fidem»), а имена подписавших документ авогадóров объединяет изящная золотая фигурная скобка в каделюрном стиле. Документ обрамлен широкой П-образной каймой, равномерно и со строгой симметрией заполненной растительным орнаментом в виде стеблей с листьями и цветами. Покрытые жидким золотом формы моделированы коричневым цветом. Колористическая гамма строится на сочетании серо-голубого с золотисто-оливковым, с небольшими вкраплениями красного (книга, башня на вершине горы). Здесь нет гербов дожа и авогадóров, но, как всегда, есть крылатый лев Св. Марка с раскрытой книгой, классический тип «leone marciano andante»: он изображен сбоку идущим «где-то по линии, делящей лагуну и небо» (как писал Павел Павлович Муратов), с задними лапами в воде и передними на берегу, вечный символ владычества Серениссимы на море и на суше. Не менее символично и то, как прочно соединились в венецианских документах серо-голубой цвет морской волны и золото — цвета морской державы, утратившей былое могущество, но не утратившей своего великолепия и остающейся столицей роскоши.

(10) Пергамент, 1 лист, 470x340 мм. Правый нижний угол оторван. Документ публикуется впервые.

Список литературы:

1 «Звучат лишь письмена...». К 150-летию со дня рождения академика Николая Петровича Лихачева: Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2012. 598 с.

2 *Золотова Е.Ю.* Мастер «Поручений» венецианского дожа Джироламо Приули. Штрихи к портрету // Собраніе. 2013. № 1. С. 8–15.

3 *Золотова Е.Ю.* Западноевропейские иллюминированные документы XIII–XVIII вв. Актуальные проблемы исследования и каталогизации (по материалам коллекции Н.П. Лихачева) // Искусствознание. 2018. № 1. С. 140–167.

4 *Золотова Е.Ю.* Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции: Сборник статей. М.: ГИИ, 2019. 488 с.

5 Из коллекций академика Н.П. Лихачева: Каталог выставки. Государственный Русский Музей. СПб.: Седа-С, 1993. 280 с.

6 *Климанов Л.Г.* «Византийские отражения» в сфрагистике. Коллекция металлических печатей VII–XX веков Н.П. Лихачева в Западноевропейской секции Архива СПб ФИРИ РАН. СПб.: Алетейя, 1999. 347 с.

7 *Климанов Л.Г.* О происхождении некоторых венецианских документов ЗЕС Архива СПб ИИ РАН // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. XXVIII. СПб., 2002. С. 235–270.

8 *Лихачев Н.П.* Дипломатика. (Из лекций, читанных в Санкт-Петербургском Археологическом Институте). СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1901. 221, 41 с.

9 *Лихачев Н.П.* Буллы. (О венецианской сфрагистике и дипломатике). Неопубликованные работы Н.П. Лихачева по сфрагистике // Климанов Л.Г. «Византийские отражения» в сфрагистике. Коллекция металлических печатей VII–XX веков Н.П. Лихачева в Западноевропейской секции Архива СПб ФИРИ РАН. СПб.: Алетейя, 1999. С. 286–312.

10 Illuminated manuscripts in Cambridge. A Catalogue of Western Book Illuminaton in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges / Edited by Nigel Morgan, Stella Panayotova and Susanne Reynolds. Part Two. Italy and the Iberian Peninsula. Vol. 1. London and Turnhout: Harvey Miller / Brepols, 2011. 334 p.

11 Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti, a cura di Massimo Medica, Federica Toniolo. Milano, 2016.

12 Livres des XVe et XVIe siècles dans leurs reliures originales. Librairie Théophile Belin. Paris, 1914.

13 *Martoni A.* Il potere in miniatura. Le Commissioni dogali della Fondazione Giorgio Cini // Alumina, 2019, no. 64, pp. 6–16.

14 *Sosnowski R., Miszalska J., Bartkowiak-Lerch M.* Manoscritti italiani della collezione berlinese conservati nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia (sec. XIII–XVI). Cracovia, 2012.

15 *Szépe H.K.* Painters and Patrons in Venetian Documents // Le Commissioni ducali nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani. Bolletino dei Musei Civici Veneziani, III serie, 8.2013, pp. 25–40.

16 *Szépe H.K.* Venice illuminated: Power and Painting in Renaissance Manuscripts. New Haven and London: Yale University Press, 2018. 400 p.

17 *Zolotova E.* Il Maestro delle "Commissioni" del doge Girolamo Priuli. Cenni della personalità artistica // Bollettino dei musei civici veneziani, III serie, 8.2013, pp. 87–92.

18 URL: http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/catalogo.html (дата обращения 15.08.2020).

References:

1 *“Zvuchat lish’ pis’mena...”. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikolaya Petrovicha Lihacheva* [“Only Letters Sound...”. To the 150th Anniversary of the Birth of Academician Nikolai Petrovich Likhachev]. Exhibition Catalog. St. Petersburg, Izdatel’stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2012. 598 p. (In Russ.)

2 Zolotova E.YU. Master “Poruchenij” venecianskogo dozha Dzhirolamo Priuli. Shtrihi k portretu [Master of “Orders” of the Venetian Doge Girolamo Priuli. Traits to the Portrait]. *Sobranie*, 2013, no. 1, pp. 8–15. (In Russ.)

3 Zolotova E.YU. Zapadnoevropejskie illyuminirovannye dokumenty XIII–XVIII vv. Aktual’nye problemy issledovaniya i katalogizacii (po materialam kollekcii N.P. Lihacheva) [Western European Illuminated Documents of the 13th–18th centuries. Actual Problems of Research and Cataloging (Based on Materials from the Collection of N.P. Likhachev)]. *Iskusstvoznanie*, 2018, no. 1, pp. 140–167. (In Russ.)

4 Zolotova E.YU. *Knizhnaya miniatyura Zapadnoj Evropy XII–XIX vekov. Issledovaniya i atribucii* [Book Miniatures of Western Europe of the 12th–19th Centuries. Research and Attribution]. Collection of Articles. Moscow, GII Publ., 2019. 488 p. (In Russ.)

5 *Iz kollekcij akademika N.P. Lihacheva* [From the Collections of Academician N.P. Likhachev]. Exhibition Catalog. The State Russian Museum. St. Petersburg, Seda-S Publ., 1993. 280 p. (In Russ.)

6 Klimanov L.G. *“Vizantijskie otrazheniya” v sfragistike. Kollekciya metallicheskih pechatej VII–XX vekov N.P. Lihacheva v Zapadnoevropejskoj sekcii Arhiva SPb FIRI RAN* [“Byzantine Reflections” in Sphragistics. Collection of Metal Seals of the 7th–20th Centuries by N.P. Likhachev in the Western European Section of the Archive of the SPb FIRI RAS]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 1999. 347 p. (In Russ.)

7 Klimanov L.G. O proiskhozhdenii nekotoryh venecianskih dokumentov ZES Arhiva SPb II RAN [On the Origin of Some Venetian Documents at WES Archive of SPb IH RAS]. *Vspomogatel’nye Istoricheskie Discipliny*. Vol. XXVIII. St. Petersburg, 2002, pp. 235–270. (In Russ.)

8 Lihachev N.P. *Diplomatika. (Iz lekcij, chitannyh v Sankt-Peterburgskom Arheologicheskom Institute)* [Diplomatics. (From Lectures Read at Saint Petersburg Archaeological Institute)]. St. Petersburg, Printing House of the Imperial Academy of Sciences Publ., 1901. 221, 41 p. (In Russ.)

9 Lihachev N.P. Bully. (O venecianskoj sfragistike i diplomatike). Neopublikovannye raboty N.P. Lihacheva po sfragistike [Bulls. (About Venetian Sphragistics and Diplomacy). Unpublished Works of N.P. Likhachev on Sphragistics]. Klimanov L.G. *“Vizantijskie otrazheniya” v sfragistike. Kollekciya metallicheskih pechatej VII–XX vekov N.P. Lihacheva v Zapadnoevropejskoj sekcii Arhiva SPb FIRI RAN* [“Byzantine Reflections” in Sphragistics. Collection of Metal Seals of the 7th–20th Centuries by N.P. Likhachev in the Western European Section of the Archive of the SPb FIRI RAS]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 1999, pp. 286–312. (In Russ.)

10 *Illuminated Manuscripts in Cambridge.* A Catalogue of Western Book Illuminaton in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges. Edited by Nigel Morgan, Stella Panayotova and Susanne Reynolds. Part Two. Italy and the Iberian Peninsula. Vol. 1. London and Turnhout, Harvey Miller / Brepols, 2011. 334 p.

11 *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti, a cura di Massimo Medica, Federica Toniolo*. Milano, 2016.

12 *Livres des XVe et XVIe siècles dans leurs reliures originales.* Librairie Théophile Belin. Paris, 1914.

13 Martoni A. Il potere in miniatura. Le Commissioni dogali della Fondazione Giorgio Cini. *Alumina*, 2019, no. 64, pp. 6–16.

14 Sosnowski R., Miszalska J., Bartkowiak-Lerch M. *Manoscritti italiani della collezione berlinese conservati nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia (sec. XIII–XVI).* Cracovia, 2012.

15 Szépe H.K. Painters and Patrons in Venetian Documents. Le Commissioni ducali nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani. *Bolletino dei Musei Civici Veneziani*, III serie, 8.2013, pp. 25–40.

16 Szépe H.K. *Venice Illuminated: Power and Painting in Renaissance Manuscripts.* New Haven and London, Yale University Press, 2018. 400 p.

17 Zolotova E. Il Maestro delle “Commissioni” del doge Girolamo Priuli. Cenni della personalità artistica. *Bollettino dei musei civici veneziani*, III serie, 8.2013, pp. 87–92.

18 Available at: http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/catalogo.html (accessed 15.08.2020).

УДК 7
ББК 85.103

Золотова Екатерина Юрьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com
Ключевые слова: итальянская книжная миниатюра, университетский диплом, инициал, орнаментальное обрамление, гербы.

Золотова Екатерина Юрьевна

Итальянские университетские дипломы XV–XVII веков из коллекции Института истории РАН в Санкт-Петербурге

Статья представляет собой публикацию шести иллюминированных итальянских университетских дипломов XV–XVII веков из коллекции Института истории РАН в Санкт-Петербурге. Часть из них публикуется впервые. Три диплома — подписные: они украшены миниатюристами Франческо Амедико, Джованни Баттиста Каваллетто и Джованни Альвизе Фоппа ди Рота. В статье на публикуемом материале анализируются характерные особенности школ книжной миниатюры Венето, Болоньи и Пизы на разных этапах художественной эволюции (стиль *bianchi girari* кватроченто, маньеристические тенденции XVI века, ориентация на печатную продукцию в позднейший период).

Zolotova Ekaterina Yu.
Doctor of Art, Leading Researcher, Western Europe Classic Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com
Key words: Italian illumination, doctoral diploma, initial, ornamental frame borders, coat of arms.

Zolotova Ekaterina Yu.

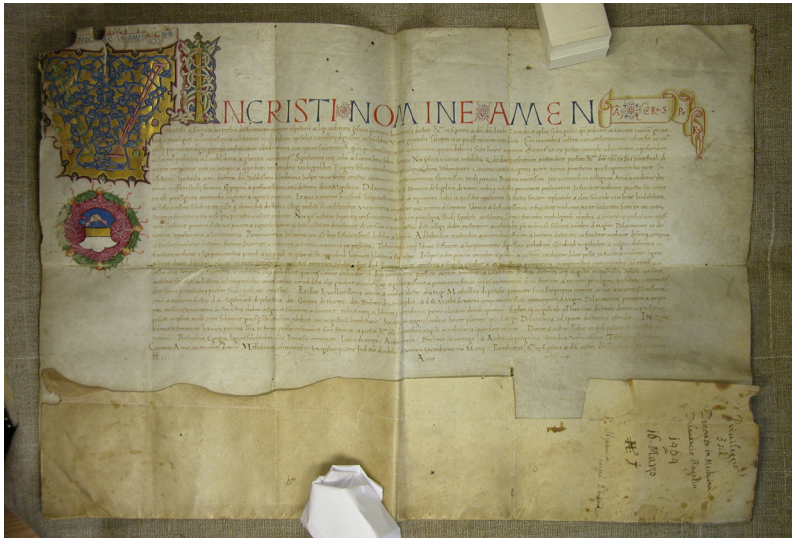
The Italian Doctoral Diplomata of the 15th–17th Centuries from the Collection of the Institute of History of the Russian Academy of Sciences in Saint Petersburg

The paper presents six illuminated Italian doctoral diplomata of the 15th–17th centuries from the collection of the Institute of History of the Russian Academy of Sciences in Saint Petersburg. Some of them are made public for the first time. Three of the diplomata are signed: they were illuminated by the miniaturists Francesco Amedico, Giovanni Battista Cavalletto and Giovanni Alvise Foppa di Rota. Focusing on the diplomata, the paper analyses characteristic peculiarities of miniature schools of Veneto, Bologna and Pisa at various stages of their artistic evolution (the *bianchi girari* of the quattrocento, mannerist tendencies of the cinquecento, a shift towards printed materials later on).

Университетские дипломы (diploma di lauro или privileggio dottorale) — совсем новая область интересов историков книжной миниатюры. Дипломов почти не осталось в семьях потомков тех, кто когда-то учился в Болонье, Падуе или Пизе, но сохранилось достаточно много в университетских архивах и в частных коллекциях. В поздний период истории жанра книжной миниатюры, вытесненного книгопечатаньем на периферию общественных вкусов, именно здесь, при университетах, оказались востребованными многие ведущие миниатюристы своего времени — для них украшение официальных документов и, прежде всего, университетских дипломов стало одним из важных источников дохода.

Закрытость и малая доступность этих документов были главной причиной запоздалого исследовательского интереса к теме. Ее первооткрывателем стала в 1998 году Джованна Бальдиссин Молли, под чьим руководством было опубликовано большое исследование университетских дипломов Падуи XVI–XIX веков с каталогом [8]. *А вслед за этой книгой, в* самом начале нынешнего столетия, появились специальные публикации, посвященные университетским документам. Государственные архивы и частные коллекционеры начали выставлять на обозрение свои собрания. Важными вехами на этом пути стали две выставки: в 2006 году в университете Урбино выставил свою коллекцию итальянских университетских дипломов XV–XX веков коллекционер Джанфранко Нуччи из Римини, а в 2016 году взору публики были представлены дипломы из Исторического архива университета Болоньи. К обеим выставкам были приурочены издания фундаментальных каталогов, заложивших методологические подходы к изучению темы [11; 12].

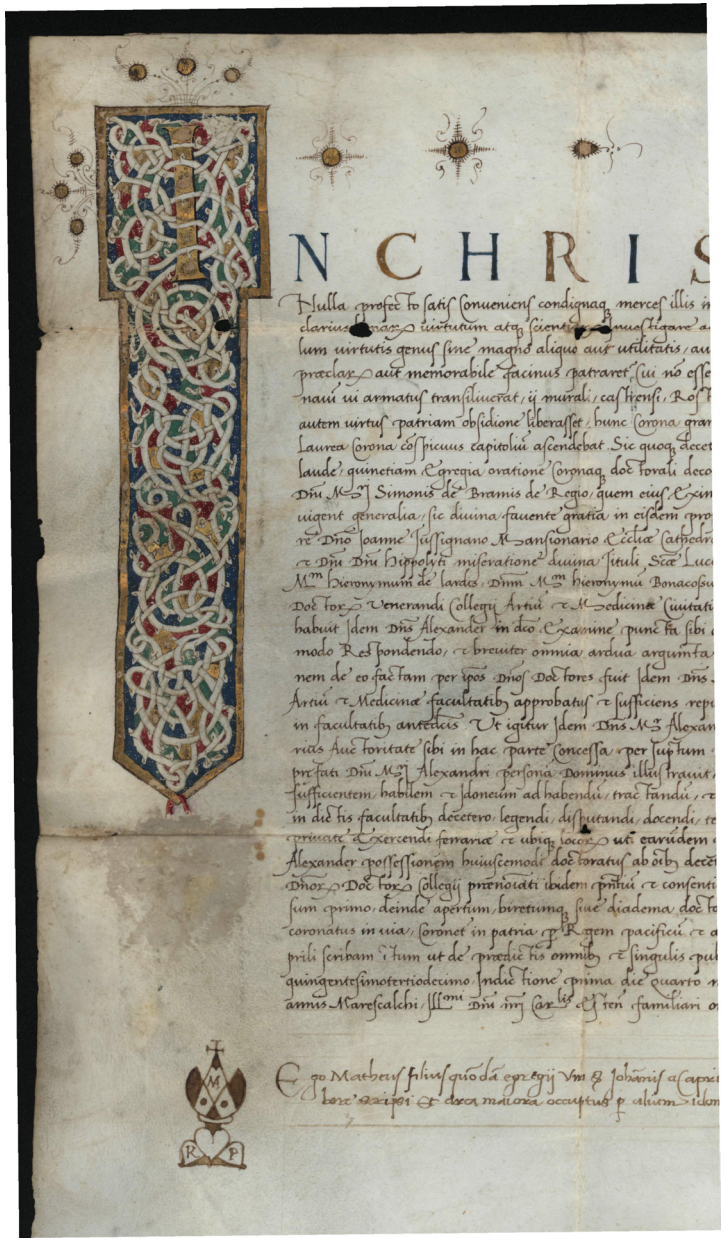
Присуждение диплома было торжественным общественным событием, наряду с днем начала учебного года, днем святого патрона университета, избрания ректора и т.д. Официальная часть церемонии, как правило, происходившая в городском соборе в присутствии Collegia Doctorum, веками оставалась неизменной. Как и обряд вручения академических знаков отличия — книги, перстня как символа соединения с наукой, биретты. После завершения церемонии все участники торжества выходили на улицы. Школяры, родственники и друзья под музыку провожали лауреата до самого дома. Новоиспеченный доктор устраивал на свои средства банкет и прочие увеселения (в Италии это были балы, а в Испании даже коррида).



Илл. 1. Диплом падуанского университета. 1464.
Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 9 карт. 344 № 2.

Получение диплома означало не только завершение университетского курса. Для лауреата это был важнейший в жизни момент обретения нового социального статуса — отныне он мог занимать как преподавательскую, так и административную должность судьи, советника, викария и т.д. Поэтому к оформлению итогового документа относились со всей серьезностью. Присутствовавшие на ученом собрании официальные лица учебного заведения были перечислены в нем поименно в строгой последовательности (concedente, promotori, esaminatori, testimoni). Диплом заверялся нотариусом и украшался вислой печатью (которых, впрочем, сохранилось крайне мало). С готовым документом его владелец отправлялся из университетской канцелярии прямо в мастерскую миниатюриста, где сухой официальный текст приобретал окончательный вид и превращался в произведение живописного искусства.

По внешнему виду университетские дипломы делятся на две группы. В эпоху Раннего и Высокого Возрождения диплом представлял собой большой лист пергамента (тип «in plano»). Во второй половине XVI века на смену большим листам приходят компактные переплетенные



Илл. 2. Диплом феррарского университета. 1513. Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 41 карт. 566 № 3.

томики (тип «in codicetto» или «in libretto»), мода на которые сохраняется на протяжении всего XVII века. А затем снова возвращаются листы, но меньшего размера и по большей части бумажные.

В оформлении университетского диплома были свои устоявшиеся традиции — как в композиции, так и в иконографии, — и его обычно можно сразу отличить по внешнему виду. Университеты подчинялись церкви, а университетский устав требовал соблюдения норм религиозного благочестия. Защита, как уже говорилось, происходила в соборе, поэтому также текст диплома украшался изображениями Мадонны с Младенцем и святых. Отсюда и его начальная формула (invocazione) — «IN CHRISTI (или IN DEI) NOMINE AMEN», которая, как правило, выделялась крупными буквами капитальным письмом. Так же выделяться могли имена участников процедуры, ритуальные формулировки.

Итальянский ренессансный документ — это почти безраздельное господство инициала. Яркий красочный инициал становится основополагающим композиционным и художественным элементом ансамбля: в него помещают сюжетные сцены, портреты или пейзажи, от него берет начало и тянется во все стороны узорное обрамление текста, на него подвешивают, в него вплетают или вписывают герб владельца. Миниатюристы вкладывают в украшение инициала все свое мастерство. И именно рядом с ним оставляют свою подпись, гордясь удачной работой. От инициала обычно берет начало декоративное обрамление, которое со временем превращается в П-образную кайму, украшенную растительным орнаментом, гротесками, медальонами. В медальоны вставлены гербы — новоиспеченного лауреата (не только родового дворянина, так как диплом давал право на получение герба), а также университетского города, покровительствующего университету правящего дома и т.д. Украшение диплома для мастерской было вполне рутинным заказом, целиком зависевшим от кошелька новоиспеченного доктора медицины или гражданского и церковного права. Высочайшие художественные достижения в этом виде достаточно редки. Но изучение дипломов и их включение в художественный контекст, безусловно, дополняет и обогащает общую картину художественной жизни, позволяет обнаружить не только новые, часто анонимные, имена, но и открыть неизвестные страницы творчества ведущих миниатюристов своего времени. Наконец, украшение дипломов и других документов



Илл. 3. Диплом болонского университета. 1513.
Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 4 карт.118 № 22.

становится еще одним подтверждением того, как вопреки времени жанр книжной миниатюры сохраняет жизненную силу и формальную изобретательность.

Обратимся к коллекции университетских дипломов петербургского Института истории. Сначала — несколько общих сведений. Таких дипломов сохранилось шесть. Пять из них происходят из огромной коллекции западноевропейских пергаментных рукописей и документов выдающегося российского коллекционера Николая Петровича Лихачева (1862–1936), которая хранится в институте. Шестой, самый ранний из упоминаемых в статье, принадлежал Илье Александровичу Шляпкину (1858–1918), профессору историко-филологического факультета Петербургского университета и также коллекционеру. Дипломы были выданы в четырех итальянских университетах: два — в Падуе, два — в Болонье, по одному — в Ферраре и Пизе. Четыре из них — по медицине, два — по гражданскому и церковному праву. Самый ранний (1464) и самый поздний (1682) — оба происходящие из Падуи — подписные, что для

историка книжной миниатюры особенно ценно. Один из болонских дипломов был украшен в мастерской ведущего миниатюриста Болоньи рубежа XV–XVI веков Джованни Баттиста Каваллетто.

Самый ранний диплом доктора медицины был выдан падуанским университетом 16 марта 1464 года Делаванчо Баголини (Delavancio Bagolini) из Вероны (колл. 9, карт. 344, № 2) [3; 4, с. 447–465; 6, с. 106]. В первой строке документа стоит имя Якопо Дзено (Jacopo Zeno), епископа Падуи и ректора университета. На большом пергаментном листе традиционный для дипломов зачин «IN CRISTI NOMINE AMEN», написанный капитальным письмом с чередованием красного и синего цветов, завершается девизом «ANCORA SPERO» на свитке. Весь декор сосредоточен в верхнем левом углу. Здесь не один, а сразу два орнаментальных инициала. Небольшая буква «I» (начало зачина) из листового золота украшена в типичном для середины века стиле *bianchi girari*: ее вертикаль обвита белыми стеблями, фон разделен на компартименты бордового, синего и зеленого цветов. Особо отметим резной контур фона, подчеркнутый белым. Второй инициал «U» (начало текста «Universis et singulis…») значительно крупнее, он занимает весь левый верхний угол. Ажурная буква положена на тонкий золотой лист с гравировкой и только благодаря своей зелено-розовой раскраске видна сквозь густую вязь синей плетенки. Но упругие плети расположены так, что оставляют много просветов, и орнаментальная композиция сохраняет легкость и изящество. Прихотливая линия резного контура, подчеркнутого дважды разным цветом, делает инициал похожим на драгоценную безделушку. Ниже в пышном венке из листьев и плодов, на бордовом фоне с белым филигранным орнаментом изображен гербовый щит получателя диплома Делаванчо Баголини.

Украшение диплома — буква «I» в стиле *bianchi girari*, рисунок плетения и резного контура буквы «U», форма свитков с текстом на верхнем поле — выдает работу местного миниатюриста. Подобные инициалы с плетенкой на золотом фоне и с резными контурами часто встречаются в рукописях Венеции и Падуи середины XV века. Помимо своего высокого художественного качества документ ценен еще и тем, что он подписан миниатюристом: над большим инициалом у самого верхнего края листа на свитке хорошо читается латинская надпись «FRANCISCUS AMEDICO F[ecit]». Никаких сведений о Франческо Амеди-

ко найти пока не удается, но одно можно сказать с уверенностью — так подписаться мог мастер, знавший цену своей работе.

Следующий по времени диплом доктора искусств и медицины происходит из университета Феррары. Он был выдан 4 мая 1513 года Алессандро Брами ди Реджо (Alessandro Brami di Reggio), сыну доктора искусств и медицины Симоне Брами ди Реджо (колл. 41, карт. 566, № 3)[1]. Среди присутствовавших в документе названы мансионарий феррарского собора Джованни Тоссиньяно (Giovanni Tossignano) и генеральный викарий кардинала-епископа Ипполито д'Эсте Джорджо Пришани (Giorgio Prisciani). Диплом был заверен потомственным феррарским нотариусом и юристом феррарского епископата Маттео Каприли (Matteo Caprili). Его виза внизу под текстом сопровождается именным знаком: это т.н. *signum tabellionis* — графическая фантазия нотариуса (часто с его инициалами или именем, иногда с девизом), прообраз современной именной печати.

Здесь традиционный зачин диплома также написан капитальным письмом синими и золотыми буквами. Первая буква «I» из листового золота заключена в широкую декоративную кайму, спускающуюся вдоль левого края листа, и едва видна сквозь густое плотное плетение *bianchi girari* на цветных компартиментах фона. Строгую геометрическую форму каймы, повторяющей очертания инициала, подчеркивает плотный золотой контур, за пределы которого лишь наверху выходит филигранный орнамент — мелкие золотые шарики с перовыми завитками. В нижней части на кайму был подвешен герб получателя диплома, но он стерт до пергамента.

Кайма в кватрочентистском стиле — напоминание о золотом веке феррарской миниатюры времен Библии Борсо д'Эсте, безвозвратно ушедшем в прошлое. В начале XVI века Феррара по-прежнему верна орнаментальным формам в стиле *bianchi girari*, но для 1513 года они уже выглядят анахронизмом. Впрочем, их охотно воспроизводят набившие на них руку местные мастера, особенно при украшении документов.

В начале XVI века эстафету одного из лидеров в книжной миниатюре у Феррары перехватывает Болонья. Именно отсюда, из болонского университета, ведущего центра изучения медицины в Европе, происходят два диплома, выданные с промежутком в два года. Первый диплом доктора медицины был получен 19 сентября 1513 года уроженцем Пармы Антонио де Сакко (Antonio de Sacco) (колл. 4, карт. 118, № 2)[2] [5, с. 220; 2, с. 8–15; 18, с. 16–22]. Среди присутствовавших в тексте названы викарий, один из ведущих юрисконсультов Болоньи Людовико Гоццадини (Ludovico Gozzadini) («concedente»), а также Галеотто Беккаделли (Galeotto Beccadelli), Федерико Гамбалонга (Federico Gambalonga) и Людовико Леони (Ludovico Leoni) («promotori»). Заверил документ нотариус Людовико Монтекальви (Ludovico Montecalvi) (его виза с *signum tabellionis* под текстом диплома). Внизу справа есть и подпись викария Гоццадини.



Илл. 4. Диплом болонского университета. 1515.
Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 41 карт. 566 № 4.

Начальная формула «IN CHRISTI NOMINE AMEN» написана крупными красными и синими буквами капитальным письмом во

(1) Пергамент, 1 лист, 380x570 мм. Документ публикуется впервые. Благодарю Лауру Грациани Секкьери (Laura Graziani Secchieri) из Государственного архива Феррары за предоставление необходимых архивных данных.

(2) Документ куплен Н.П. Лихачевым предположительно в Вене у аукционного дома Gilhofer & Ranschburg до Первой мировой войны.



Илл. 5. Диплом пизанского университета. 1594.
Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 4 карт. 109 № 7.

всю строку, а почти половину левого поля занимает необычайно эффектный орнаментальный инициал «I». Корпус буквы представляет собой чешуйчатое туловище зеленого дракона, помещенное на плотное листовое золото. Дракон изображен в позе нападения: его тело изгибается, из разинутой пасти торчит красный язык, космы вокруг головы и шеи топорщатся во все стороны, изогнутый хвост образует почти замкнутый круг. Середину его тела оплетает гротескный розовый человеческий профиль с крупными грубыми чертами, прорастающий тянущимися во все стороны листьями и стеблями. В закрученный хвост дракона, как в медальон, вписан герб семьи де Сакко (здесь мы имеем дело с так называемым гласным гербом, в котором изображенная геральдическая фигура содержит намек на имя владельца: «sacco» по-итальянски означает «мешок» — он и помещен в центр гербового щита). Вертикаль буквы «I», изогнутая как будто без особой нужды, превращена в изящную арабеску. Золотой лист фона вырезан строго по изгибу тела дракона, прихотливая линия черного контура подчеркивает пластичность инициала, придает законченность и элегантность форме.

Яркий узнаваемый стиль инициала выдает его происхождение из мастерской ведущего болонского миниатюриста рубежа XV–XVI веков Джованни Баттиста Каваллетто (около 1460 — около 1530). Он сформировался под влиянием феррарской живописной школы, долгие годы работал для собора Сан Петронио в Болонье, где до сих пор можно увидеть украшенные в его мастерской хоровые книги. Внушительный список его заказчиков, известный благодаря его достаточно хорошо документированной биографии, поражает воображение — это правящие семейства Гонзага в Мантуе, д'Эсте в Ферраре, Бентивольо в Болонье, папа Лев X и кардинал Джулио Медичи (будущий папа Климент VII) в Риме. Инициалы в виде дракона с гротескной антропоморфной маской встречаются в изобилии в его рукописях, а в 1510–1520-е годы становятся своеобразной маркой мастерской. Наш инициал отличают характерные для Каваллетто яркая, насыщенная цветовая палитра с преобладанием зеленого, темно-розового, синего и золота, а также приемы светотеневой моделировки штриховкой и цветом (синего и розового — белым, а зеленого — белым и желтым). А в его трактовке орнамента, в том, как антропоморфные формы перетекают в зооморфные, а те, в свою очередь, в растительные, ощущается приближение новой эстетики маньеризма.

В каждой мастерской миниатюриста за исполнение орнаментальных инициалов отвечали помощники. Однако исследователи книжной миниатюры Каваллетто — мастера новой ренессансной эпохи, когда средневековое разделение труда в мастерской уступает более свободным формам творческого сотрудничества, — склонны видеть руку болонца не только в больших сюжетных композициях, но и во вспомогательном декоре — особенно в ранний период его работы. И высокое качество исполнения нашего инициала позволяет предполагать, что сам глава мастерской мог приложить руку к украшению этого диплома.

Заметим, что новоиспеченный доктор медицины Антонио де Сакко обращался в мастерскую Каваллетто как минимум дважды. Там был украшен не только его диплом, но и подтверждающая полученное им болонское гражданство грамота наместника папы Климента VII Грегорио Герио, которая также хранится в коллекции Н.П. Лихачева (1524, карт. 118, № 6).

На два года позже, 29 января 1515 года диплом доктора медицины получил еще один выпускник болонского университета Бартоломео

Дамиани (Bartholomeo Damiani), сын Дамиано Дамиани (колл. 41, карт. 566, № 4)[3]. Этот диплом был, как и предыдущий, заверен нотариусом Людовико Монтекальви (его виза с *signum tabellionis* под текстом диплома).

Начальная формула текста «IN CHRISTI NOMINE AMEN» написана капитальным письмом с чередованием холодной синей и золотой красок. Той же синей краской закрашен оставшийся пустым гербовый щит в нижней части композиции. Инициал «I» на фоне из листового золота занимает почти все левое поле. Сильно изогнутый корпус буквы цвета морской волны обвит тонкими стеблями и листьями разноцветного аканфа, которые равномерно заполняют золотой фон и прорастают за его пределы, заканчиваясь характерными для болонских мастеров гирляндами с симметрично расположенными листьями. Листья аканфа моделированы цветной, черной и золотой штриховкой. В колорите преобладают красный, синий и зеленый приглушенных тонов, гармонично сочетающиеся с матовой золотой поверхностью фона. Диплом был украшен в Болонье в одной из местных мастерских под очевидным влиянием работ Джованни Баттиста Каваллетто, что выдают и орнаментальный репертуар, и насыщенная цветовая палитра.

Пятый диплом из петербургской коллекции происходит из университета Пизы. Пизанскому университету покровительствовали сами Медичи — еще в 1472 году Лоренцо Великолепный выбрал Пизу в качестве университетского центра своего государства. Здесь 5 апреля 1594 года доктором гражданского и церковного права (сокращенно «J.U.D.» — «juris utriusque doctor», т.е. «доктор обоих прав») стал Троило Биццокки (Troilo Bizzocchi), сын Винченцо Биццокки из Прато (колл. 4, карт. 109, № 7) [9, с. 281][4]. Перечень лиц, присутствовавших на защите, возглавляют архиепископ Пизы Карло Антонио Даль Поццо (Carlo Antonio Dal Pozzo) и Канцлер университета Джузеппе Бокка (Giuseppe Bocca). Диплом заверен пизанским нотариусом и секретарем университета и архиепископской курии Аурелио Флорелли (Aurelio Florelli)

(3) Пергамент, 1 лист, 460x625 мм. Сохранился шнурок от вислой печати. Документ публикуется впервые.

(4) Пергамент, 1 лист, около 700x540 мм. Документ публикуется впервые. Благодарю Розалию Амико (Rosalia Amico) из Государственного архива Пизы за предоставление необходимых архивных данных.



Илл. 6. Диплом пизанского университета, фрагмент. 1594. Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 4 карт. 109 № 7.

(его виза справа под текстом). Ниже расписка в получении пошлины с Троило Биццокки за составление документа, сделанная по-итальянски служащим университета Франческо Дель Дзукка (Francesco Del Zucca).

Текст диплома с трех сторон окружает широкая полоса растительного орнамента с четырьмя гербовыми картушами (ее верхние углы вырезаны). Золотом капитальным письмом выделены традиционный зачин «IN DEI NOMINE AMEN», а следом — имя архиепископа Пизы Карло Антонио Даль Поццо. Выделены и два инициала. Наверху небольшой инициал «I» с плотной растительной оплеткой и изящным орнаментальным перехватом посередине. А под ним в квадратную легкую рамку заключена тонкая золотая буква «C» (начальная буква имени архиепископа «Carolus»), наложенная на пейзаж Пизы. Сквозь нее хорошо видны арочный мост через Арно, мощные стены и башни города на правом берегу, голубые дали на горизонте. У подножья высокого зеленого левого берега узнаваемый силуэт церкви Сан Микеле дельи Скальци. В пизанских университетских дипломах рубежа XVI–XVII веков такие пейзажные виды города были популярны [12; 15]. П-образная рамка плотно заполнена стилизованным растительным орнаментом на белом пергаментном фоне с добавлением масок и бус. На левой гирлянде в картуше представлен герб Троило Биццокки, наверху слева — герб семьи Медичи, главного мецената университета, наверху



Илл. 7. Диплом падуанского университета, fols. 1v-2. 1682.
Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 4 карт. 633 № 4.

справа — герб самого университета Пизы с крылатым херувимом. Герб на правой гирлянде, вероятно, принадлежал кому-либо из членов семьи Биццокки по материнской линии. В верхних вырезанных углах, возможно, были гербы папы Климента VIII и императора Рудольфа II, упомянутых в конце текста.

В орнаментальном репертуаре П-образной рамки явны отголоски маньеризма (гротески, сильно вырезанные картуши), в его трактовке очевидна опора на трафарет (обрамления гербов в верхнем регистре и вертикальные гирлянды зеркально повторяют друг друга). Но в украшении этого листа нашли отражение и новые черты в работе миниатюристов. Это касается прежде всего соотношения линии и цвета. Несмотря на богатую колористическую гамму, на моделировку формы цветом и штриховкой, линия доминирует. Синий, сиреневый, оливковый, терракотовый, красный, а также жидкое золото положены так, что контур хорошо виден, а некоторые элементы декора и вовсе остаются без цвета. Живопись теперь более напоминает раскрашенный рисунок. И в этом, безусловно, чувствуется ориентация на печатную продукцию, характерная для многих ведущих мастерских миниатюристов того времени не только в Италии, но и по всей Европе. Тот же процесс можно наблюдать, например, в эволюции стиля испанских дворянских грамот XVI–XVII веков [3, с. 143–146].

Последний по времени, шестой из петербургских, диплом доктора гражданского и церковного права был выдан университетом Падуи 9 июля 1682 года Андреа де Бьянки из Гориции (Andrea de Bianchi) (колл. 4, карт. 633, № 4)[(5)] [5, с. 221; 7, с. 166]. Входившие в состав Collegia Doctorum (и упомянутые в начале текста) Антонио Вайра (Antonio Vaira), Ян Муникауза (Jan Municausa), а также секретарь Себастьяно Моретти (Sebastiano Moretti) поставили свои подписи под документом. Это единственный в петербургской коллекции диплом типа «in codicetto» или «in libretto»: он представляет собой небольшую рукопись в четыре листа в бумажном переплете. Напомним, такие компактные рукописи заменили с конца XVI века крупноформатные листы типа «in plano».

Все три разворота текста диплома обрамлены с четырех сторон бордюрами из стилизованных сине-золотых цветов и листьев. Первый, титульный, разворот (fols. 1v-2) украшен с особой пышностью. На его левой половине в овальную раму из лавровых листьев помещен погрудный портрет доктора обоих прав Андреа де Бьянки. Под портретом свиток с его именем и полученным званием. Верхние поля разворота занимают симметрично расположенные овальные картуши со Св. Антонием Падуанским слева и Мадонной с Младенцем справа. На боковых полях в стилизованный орнамент включены изображения крупных, реалистически написанных цветов, плодов и насекомых, а нижние поля украшают сине-золотые павлины. Всю последнюю страницу рукописи занимает герб новоиспеченного доктора, обрамленный оливковыми и пальмовыми ветвями (fol. 4).

В самом низу последней страницы текста (fol. 3v) сохранилась подпись переписчика: «Jo[annes] Aloysius Foppa alme Universit[atis] ac I[nclytae] N[ationis] G[ermanicae] Scriptor F[ecit]». Это Джованни Альвизе Фоппа ди Рота (Giovanni Alvise Foppa di Rota), потомственный переписчик и миниатюрист, работавший при падуанском университете почти полвека — с 1647 по 1691 год. В год выдачи диплома нашему

(5) Пергамент, 1 тетрадь [I[4]], в двух защитных бумажных листах; рекламы в тексте. Переплет бумажный.

Андреа де Бьянки Фоппа получил монопольное право на изготовление и украшение университетских дипломов и был назван в документах «solo scrittore de privileggi» [10, с. 109–134].

Стиль Фоппа ди Рота можно охарактеризовать как эклектичный — здесь и ренессансный стилизованный растительный орнамент в сине-золотой «венецианской» гамме, и резные маньеристические картуши с полуфигурами святых, и неожиданные реминисценции фламандского иллюзионизма мастеров Гента и Брюгге рубежа XV–XVI веков (натуралистически изображенные груши, земляника и сидящие на них паук, бабочка и муха). Предполагают, что Фоппа держал в Падуе мастерскую с помощниками. До недавнего времени было известно шесть подписанных им дипломов, большей частью относящихся к 1680-м годам, с такими же сине-золотыми орнаментальными бордюрами, овальными портретами заказчика и картушами со святыми на первом развороте, с парой павлинов, фруктами и насекомыми на полях [16; 13; 7, № C24; 8][(6)]. Наш диплом — седьмой в этом пока небольшом списке.

Несколько слов о портрете Андреа де Бьянки на первом развороте диплома. В небольшой овал вписана почти полуфигура на темном нейтральном фоне, чуть развернутая в три четверти. Молодой доктор обоих прав одет в черное наглухо застегнутое платье. Белый отложной воротничок оттеняет его румяное привлекательное лицо с крупными выразительными чертами и живым взглядом, обращенным к зрителю. Неизвестный портретист (это был, конечно, не Фоппа ди Рота, а совсем другой мастер, сотрудничавший с мастерской) умело передал не только внешнее сходство, но и настроение модели. Счастливый обладатель университетского диплома мыслями устремлен в будущее и, наверное, пытается представить, каким оно будет.

Композиции с портретом новоиспеченного доктора появились на титульных разворотах университетских дипломов примерно в середине XVII века. Это было продолжением ренессансной традиции украшения официального документа портретом его обладателя. Достаточно



Илл. 8. Диплом падуанского университета, fols. 3v-4. 1682.
Санкт-Петербург, Институт истории РАН, колл. 4 карт. 633 № 4.

вспомнить «Поручения» венецианских дожей («Commissioni dogali»), в которых назначенные на административную должность патриции Серениссимы представали на титульном листе рукописи в парадном облачении, коленопреклоненными перед Мадонной или святым покровителем. Но то были, хоть и в малой форме, репрезентативные, парадные портреты, и истоки их иконографии и монументального стиля следует искать в «большой» живописи великих венецианцев. Портреты в университетских дипломах, наряду с гербом, были призваны подчеркнуть персональный характер документа и ближе, скорее, к нашим фотографиям на паспорт. Стиль портрета Андреа де Бьянки и многих других ему подобных принадлежит уже другой эпохе и восходит к жанру камерного портрета, распространившемуся во второй половине XVII века по всей Европе.

(6) В лондонском Музее Виктории и Альберта хранится еще два диплома из мастерской Фоппа ди Рота: один — с его подписью (MSL/1872/596), другой — без подписи (MSL/1962/646), но как две капли воды похожий на петербургский [17, № 225, 226]. В комментарии к диплому на сайте галереи Les Enluminures [16] упомянут еще один подписной диплом Фоппа ди Рота, хранящийся в Wellcome Trust Library Archives.

Список литературы:

1 «Звучат лишь письмена...». К 150-летию со дня рождения академика Николая Петровича Лихачева: Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2012. 598 с.

2 *Золотова Е.Ю.* Новое о болонской мастерской Джованни Баттиста Каваллетто // Собраніе. 2013. № 3. С. 8–15.

3 *Золотова Е.Ю.* Западноевропейские иллюминированные документы XIII–XVIII вв. Актуальные проблемы исследования и каталогизации (по материалам коллекции Н.П. Лихачева) // Искусствознание. 2018. № 1. С. 140–167.

4 *Золотова Е.Ю.* Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции: Сборник статей. М.: ГИИ, 2019. 488 с.

5 Из коллекций академика Н.П. Лихачева: Каталог выставки. Государственный Русский Музей. СПб.: Седа-С, 1993. 280 с.

6 Acta Graduum Academicorum Gymnasii Patavini ab anno 1461 ad annum 1470. A cura di Giovanna Pengo. Padova, 1992.

7 Archivio dell'Università di Padova, «Gli Atti dell'Augusto Collegio Veneto Giurista. 1678–1683».

8 Baldissin Molli G., Sitran Rea L., Veronese Ceseracciu E., a cura di. Diplomi di laurea all'Università di Padova (1504–1806). Cittadella, 1998. 302 p.

9 Christie's. Printed Books including Maps. New York, 14 October 1988, Sale 8155, lot 208.

10 Del Gratta R. Acta graduum Academiae pisanae, Pisa 1980, I (1543–1599).

11 Del Negro P. Lo scrittore-miniatore di diplomi di laurea tra Sei e Settecento: da mestiere senzalcuno impedimento a carica di un deputato // Quaderni per la storia dell'università di Padova 36 (2003), pp. 109–134.

12 Diplomi di laurea conservati nell'Archivio Storico dell'Università di Bologna. Catalogo a cura di Ilaria Maggiulli. Rimini, 2016. 140 p.

13 European Miniatures and Illumination. Maggs Bros. Ltd. Bulletin no. 6, June 1969, lot 47.

14 Fifty treasures. Judaica & Hebraica from Bay Area collections. San Francisco, 1984, no. 13.

15 Honor & Meritus. Diplomi di laurea dal XV al XX secolo. Mostra documentaria realizzata in occasione del 500 anniversario della Fondazione dell'Università degli Studi di Urbino. Catalogo a cura di Ferruccio Farina. Rimini, 2005. 190 p.

16 Les Enluminures. URL: *https://www.textmanuscripts.com/medieval/pisa-doctoral-diploma-127698* (дата обращения 10.08.2020).

17 Les Enluminures. URL: *https://www.textmanuscripts.com/medieval/doctoral-diploma-padua-60808* (дата обращения 10.08.2020).

18 Watson R. Victoria and Albert Museum. Western Illuminated Manuscripts. A Catalogue of Works in the National Art Library from the eleventh to the early twentieth century, with a complete account of the George Reid Collection. Vol. I–III. London, 2011, no. 225, 226.

19 Zolotova E. Atti di valore. Novità su Giovanni Battista Cavalletto // Alumina, 2019, no. 67, pp. 16–22.

References:

1 *"Zvuchat lish' pis'mena...". K 150-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikolaya Petrovicha Lihacheva* ["Only Letters Sound...". To the 150th Anniversary of the Birth of Academician Nikolai Petrovich Likhachev]. Exhibition Catalog. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2012. 598 p. (In Russ.)

2 Zolotova E.YU. Novoe o bolonskoj masterskoj Dzhovanni Battista Kavalletto [New about the Bologna Workshop of Giovanni Battista Cavalletto]. *Sobranie*, 2013, no. 3, pp. 8–15. (In Russ.)

3 Zolotova E.YU. Zapadnoevropejskie illyuminirovannye dokumenty XIII–XVIII vv. Aktual'nye problemy issledovaniya i katalogizacii (po materialam kollekcii N.P. Lihacheva) [Western European Illuminated Documents of the 13th–18th Centuries. Actual Problems of Research and Cataloging (Based on Materials from the Collection of N.P. Likhachev)]. *Iskusstvoznanie*, 2018, no. 1, pp. 140–167. (In Russ.)

4 Zolotova E.YU. *Knizhnaya miniatyura Zapadnoj Evropy XII–XIX vekov. Issledovaniya i atribucii* [Book Miniatures of Western Europe of the 12th-19th Centuries. Research and Attribution]. Collection of Articles. Moscow, GII Publ., 2019. 488 p. (In Russ.)

5 *Iz kollekcij akademika N.P. Lihacheva* [From the Collections of Academician N.P. Likhachev]. Exhibition Catalog. The State Russian Museum. St. Petersburg, Seda-S Publ., 1993. 280 p. (In Russ.)

6 *Acta Graduum Academicorum Gymnasii Patavini ab anno 1461 ad annum 1470.* A cura di Giovanna Pengo. Padova, 1992.

7 Archivio dell'Università di Padova, *"Gli Atti dell'Augusto Collegio Veneto Giurista. 1678–1683"*.

8 Baldissin Molli G., Sitran Rea L., Veronese Ceseracciu E., a cura di. *Diplomi di laurea all'Università di Padova (1504–1806)*. Cittadella, 1998. 302 p.

9 *Christie's. Printed Books including Maps*. New York, 14 October 1988, Sale 8155, lot 208.

10 Del Gratta R. *Acta graduum Academiae pisanae, Pisa 1980, I (1543–1599).*

11 Del Negro P. Lo scrittore-miniatore di diplomi di laurea tra Sei e Settecento: da mestiere senzalcuno impedimento a carica di un deputato. *Quaderni per la storia dell'università di Padova* 36 (2003), pp. 109–134.

12 *Diplomi di laurea conservati nell'Archivio Storico dell'Università di Bologna.* Catalogo a cura di Ilaria Maggiulli. Rimini, 2016. 140 p.

13 *European Miniatures and Illumination*. Maggs Bros. Ltd. Bulletin no. 6, June 1969, lot 47.

14 *Fifty treasures. Judaica & Hebraica from Bay Area collections*. San Francisco, 1984, no. 13.

15 *Honor & Meritus. Diplomi di laurea dal XV al XX secolo.* Mostra documentaria realizzata in occasione del 500 anniversario della Fondazione dell'Università degli Studi di Urbino. Catalogo a cura di Ferruccio Farina. Rimini, 2005. 190 p.

16 Les Enluminures. Available at: *https://www.textmanuscripts.com/medieval/pisa-doctoral-diploma-127698* (accessed 10.08.2020).

17 Les Enluminures. Available at: *https://www.textmanuscripts.com/medieval/doctoral-diploma-padua-60808* (accessed 10.08.2020).

18 Watson R. *Victoria and Albert Museum. Western Illuminated Manuscripts.* A Catalogue of Works in the National Art Library from the eleventh to the early twentieth century, with a complete account of the George Reid Collection. Vol. I–III. London, 2011, no. 225, 226.

19 Zolotova E. Atti di valore. Novità su Giovanni Battista Cavalletto. *Alumina*, 2019, no. 67, pp. 16–22.

УДК 738.1
ББК 85.125

Ляхович Екатерина Викторовна
Аспирант факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,
Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-4982-1630
katyusha_07007@mail.ru
Ключевые слова: китайский и европейский фарфор, «шинуазри», художественный язык, текст.

Ляхович Екатерина Викторовна

Интерпретация китайского фарфора в Европе

В XVII–XVIII веках в связи с расширением деятельности европейских миссионеров и дипломатических представительств, а также налаживанием торговых отношений между странами Европы и Китаем, в странах Европы распространилась мода на все китайское, которая привела к возникновению стиля «шинуазри» (chinoiserie) на Западе. Данный стиль в XVII веке охарактеризовался слиянием западного барокко с китайской художественной традицией, а в XVIII столетии — рококо с элементами китайского искусства. Произведения искусства, в том числе декоративно-прикладного, выступили способом отражения процесса взаимодействия между китайской и западной культурой: европейские мастера, изучавшие предметы иноземного искусства, искали различные методы и способы их прочтения. Таким образом, художественные произведения — изделия из фарфора — можно рассматривать в качестве «текста» или «послания», требующего изучения составных языковых элементов.

Lyakhovich Ekaterina V.
Graduate student, Faculty of Fine Arts, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-4982-1630
katyusha_07007@mail.ru
Key words: Chinese porcelain, European porcelain, chinoiserie, language of art, text.

Lyakhovich Ekaterina V.

Chinese Porcelain Interpretation in Europe

In the 17th–18th centuries European countries experienced spread of a new fashion for all Chinese due to expansion of European missionaries and diplomatic missions and establishment of trade relations between Europe and China. This Chinese trend inspired many Europeans resulting in the emergence of «chinoiserie» style in the West. The XVII century “chinoiserie” was marked by the merger of Western Baroque and Chinese artistic tradition, while in the 18th century it was a mix of the Rococo and elements of Chinese art. Artworks and crafts produced by European artists reflected the process of interaction between Chinese and Western cultures: European masters, who studied foreign art, were eagerly looking for different artistic methods and discovering ways of reading them. Thus, works of art, such as porcelain, can be read as a “text” or an “encoded message” constituted of different elements of language of art, the study of which is necessary in order to the understanding of the text and to the providing the reliable reading.

В 1708 году в Саксонии попытки немецкого алхимика Иоганна Фридриха Бётгера (Johann Friedrich Böttger), работавшего совместно с физиком Эренфридом Вальтером фон Чирнхаузом (Ehrenfried Walther von Tschirnhaus), увенчались успехом: мастерам удалось раскрыть секрет белой фарфоровой массы, главным компонентом которой выступал каолин [12]. Каолин был найден в городе Шнейберг в Саксонии, так называемой «шнорровой земле» [3, с. 9]. Каолин, используемый в Китае, был обнаружен на горе Гаолин уезде Фулян, провинции Цзянси и получил свое название в честь этого топонима. Каолин использовался в Китае еще в период Шан (1766–1122 гг. до н.э.) для производства беложгущегося черепка «протофарфора». Твердый фарфор был изготовлен в период Восточной Хань (25–220 гг.) с зеленоватым оттенком, и в период Северной Ци (550–577 гг.) — с белой глазурью. Их называют «цин ци» (селадоновый фарфор) и «бай ци» (белый фарфор) соответственно [18, с. 140].

Уже в 1710 году в Мейсене по приказу Августа Сильного — курфюрста Саксонии, короля польского и великого князя литовского — был учрежден первый в Европе фарфоровый завод, который стал производить изделия, материал которых по своему качеству, составу и внешнему виду был весьма близок к фарфору, импортируемому из Китая [14, с. 10]. Через восемь лет, в 1818 году, вторая после Мейсенской фарфоровая мануфактура Аугартен была открыта в Вене, ее основателем явился Клаудиус Инночентиус Дю Пакье (Claudius Innocentius du Paquier), получивший императорскую привилегию на двадцатипятилетнее монопольное изготовление фарфора, интерес к которому был обусловлен его коммерческой ценностью [3, с. 9]. В двадцатые-сороковые годы XVIII столетия фарфоровые мануфактуры были основаны в Стокгольме (Рёрстранд, 1726), Флоренции (Мануфактура Дочча, 1737), Винсенне (Севрская фарфоровая мануфактура, 1745) и других городах Европы.

С момента раскрытия секрета фарфорового производства европейские мастера проводили всестороннее копирование китайских образцов, стремились воспроизвести не только «материальную основу, состав и свойства массы, но и использовать отдельные принципы моделирования форм, технические приемы и мотивы его декора» [1, с. 6]. Уже в 1709 году И.Ф. Бётгер изложил в трактате «Небезошибочная идея» свою художественную концепцию: «он хотел, чтобы только

посуда для чая и кофе выполнялась по восточноазиатским образцам, поскольку в тех странах из-за долгого использования сформировалась в этом хорошая практика…» [18, с. 139]. И.Ф. Бётгер был довольно заинтересован в имитации художественного оформления восточноазиатских образцов. На стенках сосудов бётгерского фарфора нередко выполнялись сюжеты с китайскими домиками, пагодами, заборами, мостами и джонками. На раннем этапе фарфорового производства мейсенские художники прилагали значительные усилия скопировать китайский орнамент как можно более точно. Так, на бётгерской керамике начиная с 1710 года можно обнаружить квадратные знаки повторяющегося тиснения, которые частично подражают тиснению на китайской исинской керамике [18, с. 139]. Правитель Саксонии Август Сильный был большим любителем и коллекционером керамики и фарфора из Китая, по-видимому, он предоставлял Бёттгеру собранные произведения в качестве образца для изучения и дальнейшего подражания.

Кроме того, знакомство европейцев с восточным фарфоровым искусством происходило посредством альбомов иллюстраций, выполнявшихся путешественниками и участниками дипломатических миссий, гравюр, а также значительного числа оригинальных экспортных фарфоровых изделий. В качестве примера можно привести дополненный ста пятьюдесятью иллюстрациями отчет Яна Нейхофа, члена голландского посольства в Китай 1656 года. Впоследствии отчет был составлен и опубликован впервые в 1666 году на голландском языке, а в дальнейшем переведен на латинский, английский, немецкий и французский языки. В иллюстрированном отчете Ян Нейхоф (Jan Neuhof) представил вниманию европейцев субъективное восприятие восточного мира, его отраженный в глазах западного человека образ. Изобразительные мотивы иллюстраций отчета «спустя полстолетия охотно заимствовались граверами, создававшими композиции в стиле шинуазри» [7, с. 12], например, Иоганном Кристофом Вайгелем (Johann Christoph Weigel). Важную роль в интерпретации экзотических восточных реалий и формирования представлений Европы о Востоке сыграли «Памятники Китая» немецкого ученого Атанасиуса Кирхера (Athanasius Kircher) 1667 года и «Памятное описание» Олферта Даппера (Olfert Dapper) 1670 года [7, с. 12].

Экспортные изделия, поступавшие из Китая на европейский рынок, в свою очередь в целом были представлены тремя видами: произведениями, чьи декоры и формы практически не имели отличий от изделий, обжигаемых для внутреннего рынка Китая, фарфоровыми образцами, изготовлявшимися специально для экспортных целей в соответствии с эстетическими вкусами и требованиями европейцев, а также предметами, воплощавшими представления китайских мастеров о западном мире [5, с. 14]. В знакомстве китайских художников с миром Запада сыграли важную роль европейские миссионеры, задействованные в творческой деятельности при императорском дворе, среди которых можно упомянуть итальянского монаха-иезуита Джузеппе Кастильоне (Giuseppe Castiglione, 1688–1766), итальянского миссионера Н. Томачелли (Nicolo Tomacelli, 1722–1725), французского священника Франсиса Ксавиера Дентреколлеса (François Xavier d'Entrecolles, 1664–1741) и других. Они знакомили китайских гончаров с западной цивилизацией, помогая мастерам понять чужеземную культуру, а также предпочтения и эстетические взгляды иностранцев. Их деятельность в мастерских при китайском дворе была организована так, что именно они в значительной степени определяли стиль произведений экспортного искусства.

Цинский император Канси уделял особое внимание вопросу расширения сбыта изделий китайского ремесла на международном художественном рынке и стремился к формированию системы государственного контроля в этой сфере. «В течение большей части XVIII века «заморские» технологии, формы и сюжеты в цинском искусстве стимулировали торговлю с Европой и выступали в качестве культурных новаций правящей династии» [9, с. 159]. Европейцы, в свою очередь, в соответствии со своими эстетическими предпочтениями и культурными представлениями выдвигали определенные требования к фарфоровым изделиям, которые китайские художники стремились удовлетворить. Так, они нередко предлагали конкретные проекты и эскизы росписей, которые должны были выполнить китайские мастера. Подобные изделия шли исключительно на внешний рынок и не приветствовались на внутреннем рынке Китая.

Определенные знания о Европе китайцы также черпали из наблюдений за жизнью торговцев-чужеземцев, которых встречали в факториях Гуанчжоу. Кроме того, в росписи китайских экспортных изделий



Илл. 1. Блюдо. Фарфор. Китай. Первая четверть XVIII в. 38 см. Коллекция Государственного Эрмитажа

проявляется подражание европейской гравюре. В окружении дальневосточных орнаментов китайские мастера пишут на фарфоре портреты западных людей в своеобразной манере [10, с. 102]. Ярким примером этому является китайский сливочник с крышкой XVIII столетия, представленный в коллекции Государственного Эрмитажа. На сливочнике на фоне природы изображена пара европейцев — юноша и девушка, по всей вероятности, возлюбленные. Они переданы китайским мастером в манере, основанной на принципах и приемах китайской живописи тушью. Кроме того, такое изделие, как сливочник, не характерно по своей форме и функции для китайской традиции, из-за чего можно говорить о соответствии экспортных изделий не только эстетическим вкусам, но и жизненным потребностям европейских заказчиков.



Илл. 2. . Сливочник с крышкой. Китай, XVIII в. Фарфор, глазурь. Надглазурная роспись. Высота: 12 см (с крышкой); 10 см (без крышки); диаметр: 4 см (горла). Коллекция Государственного Эрмитажа

Изделия, отвечавшие вкусам иностранцев, представляли новизну для китайского искусства и в определенной степени способствовали развитию технологий росписи и расширению как внутреннего производства, так и художественного рынка. Следует заключить, что на европейский рынок зачастую поступали адаптированные китайские изделия, довольно далекие от оригинальных восточных образцов, не имевшие столь глубокой символики и нередко утратившие семантику текстов восточных художественных произведений. «Колорит росписей был чересчур пестрым, не свойственным восточной манере, а в композиции было добавлено больше цветов и растений, закрученных в замысловатые сплетения. Все это выглядело романтично, даже несколько слащаво, и должно было производить особое впечатление на

жителей Европы. Именно эти специально для Европы изготовленные товары производили на европейцев то впечатление, которое вдохновляло их на создание собственных рисунков в китайском вкусе» [2, с. 123]. В связи с этим можно говорить о расхождении художественных изделий, поступавших в качестве «оригинального» восточного искусства в Европу, от произведений внутреннего рынка Китая, что вызвало еще большие сложности в понимании европейцами собственно восточной художественной традиции.

Познакомившись с «экзотическим» восточным искусством и получив довольно фрагментированные и поверхностные представления о нем, западные художники лишь имитировали чужеземные изделия, подражая языку китайского искусства и не подозревая о существовавших правилах употребления и значениях языковых элементов росписей художественных изделий. Интерес к Востоку был довольно ограниченным и узконаправленным, европейцы не имели глубоких знаний в области китайской культуры, философской и религиозной мысли, а также истории и эстетики. Европейцы в первую очередь демонстрировали увлечение концепциями древнекитайского мыслителя Конфуция, являвшимися основой древнекитайской цивилизации и включавшими в себя идеи «совершенномудрого» правителя, благопристойности (ли), «гуманности» (жэнь) и др. Конфуций выдвинул критерии «благородного мужа», личности, обладавшей идеальными духовными, моральными качествами, такими как «справедливость, скромность, правдивость, приветливость, почтительность, искренность, осторожность, умение сдерживать свои желания» [6, с. 18] и т.п. Эти концепции оказались весьма актуальными для Западного мира в век Просвещения и привели к формированию у европейцев идеального утопического облика китайского государства с мудрым монархом, грамотно и разумно выстроенной системой государственного управления. «Поднебесная империя оказывалась антитезой Запада — мира утонченной мудрости» [11, с. 13].

В произведениях китайского фарфора европейцы обнаружили тонкую красоту и глубокую мудрость, поэтому стали более активно изучать и интерпретировать китайскую традицию [15]. Первые европейские художники по фарфору заимствовали и копировали в своих произведениях восточную тематику. Российский синолог, исследователь китайского фарфора Арапова Т.Б. отмечает: «Восточные мотивы

в прочтении европейских мастеров нередко получают своеобразную, отличную от оригинала трактовку. Сюжеты обретают вид забавных гротесков, изображаются с изяществом, присущим стилю рококо» [1, с. 7]. Таким образом, в своем творчестве художники начали воплощать образ Китая, «столь же реальный, сколь и вымышленный» [11, с. 13].

В XVIII веке европейское искусство рококо восприняло элементы выразительного языка и технологии китайского искусства и в то же время сыграло значительную роль в сближении и интеграции западной и восточной культуры и художественной мысли [17]. Китайское фарфоровое искусство, благодаря многообразию форм, изысканности и утонченности, подарило вдохновение европейцам, привыкшим к более строгим, симметричным и упорядоченным формам. В частности, китайские фарфоровые произведения, покрытые нежно-розовой непрозрачной эмалью, содержащей в своем составе частицы золота, получили широкую популярность в Европе, поскольку соответствовали сложившейся в эпоху главенства рококо моде на светлые блеклые оттенки и нежные сочетания [4]. Китайский фарфор, отличающийся тонкостью, легкостью и изящностью, в полной мере соответствовал эстетическим концепциям и вкусам периода рококо.

Мастера создавали собственные тексты и художественные произведения, уподобляя их восточным диковинам, окутанным тайной. В действительности они наделяли работы необходимыми социальными, культурными и моральными значениями, приводя китайские элементы в соответствие с требованиями, эстетическими взглядами и вкусами людей своей эпохи. Ввиду различий западной и восточной культуры, эстетики и философии, непонимания языка и художественной символики, происходило искажение оригинальных значений, при этом обнаружение подлинных смыслов не представлялось возможным. В произведениях искусства западные мастера зачастую воплощали собственное субъективное восприятие мира восточной культуры, при этом каждый художник стремился создать ее неповторимый образ.

В Мейсенской мануфактуре образцы восточных мотивов, созданные разными художниками для воплощения на фарфоре, были собраны в отдельное издание — так называемый «Кодекс Шульца», изданный в 1922 году. В кодексе собрано более тысячи отдельных эскизов, посвященных Китаю и представлявших сцены повседневной жизни китайцев, которых, тем не менее, никогда не видели авторы.

Большая часть эскизов была выполнена Иоганном Грегориусом Хёролдтом (Johann Gregor Herold), главой мануфактуры и одним из наиболее ярких придворных художников, творивших в стиле шинуазри.

Иоганн Грегориус Хёролдт не только имитировал китайские росписи и формы, но внес в них определенные стилистические изменения. Например, китайские художники в течение длительного периода создавали свои произведения в форме свитка — эти особенности они переносили и на фарфоровые произведения. Эта характерная черта не была понята и осознана европейцами, привыкшими к перспективным отношениям в двумерном пространстве картин. Чтобы адаптировать собственные представления и создать произведения, соответствующие западному художественному мышлению, европейские мастера нарочно использовали метод бессистемного масштабирования и хаотичного расположения объектов.

До Хёролдта художники, как правило, фокусировались на передаче пейзажей, на которых среди холмов, деревьев, павильонов, пагод, мостов и других строений в несколько случайном порядке организовывали довольно масштабные фигуры людей и животных. В качестве примера можно привести роспись стакана и блюдца изобретателя европейского фарфора И.Ф. Бётгера, которая была выполнена в 1722–1723 годах. На чашке воплощен образ китайца, немного склоненного под тяжестью шеста, на котором сидят две птицы. Фигура персонажа весьма большая и занимает большую часть пространства росписи. Позади героя — непропорционально маленькие горы, на одной из которых изображено дерево, по размеру соотносимое с хвостом одной из птиц. На тарелке фигуры персонажей формируют передний план, средний план создает дугообразная скала, отнесенная художником в левую часть росписи, ее венчает неустойчивая и несколько накрененная постройка в китайском стиле, подчеркивающая шаткость всей композиции. Дальний план росписи формируют миниатюрные архитектурные сооружения. Линия горизонта как на чашке, так и на тарелке опущена слишком низко, что свидетельствует об отсутствии понимания у художника методов пространственной передачи на объемных изделиях из фарфорового материала.

Таким образом, для ранних росписей европейского фарфора оказалось невозможным перенесение принципов композиции и перспективы, присущих западной живописи. К характеристикам



Илл. 3. Стакан и блюдце. Фарфор. Роспись И.Ф. Бётгер.
Стакан: 7,5 × 6,6 см. Блюдце: 2,7 × 13,3 см. Частная коллекция. 1722–1723

раннего стиля шинуазри в росписи фарфора можно отнести хрупкость архитектурных сооружений, а также гротескность персонажей [13, с. 11], что в свою очередь прослеживается на упомянутом изделии И.Ф. Бётгера. Для И.Г. Хёролдта, напротив, большее значение приобрели фигуры персонажей, а организация изображений теперь стала следовать западным композиционным законам. Как правило, в его росписях фигуры пропорциональны друг другу, а при введении пейзажей соблюдены принципы перспективы. Это свидетельствует о формировании понимания художников принципов и особенностей создания росписи на объемных фарфоровых изделиях.

Резюмируя вышесказанное, можно заключить, что, лишь начиная с творчества немецкого художника И.Г. Хёролдта заимствованные из



Илл. 4. Фарфор. Сахарница. Роспись Хёролдт И.Г. Дрезден, Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора. 4 × 10,2 × 7,4 см. 1723–1724

художественного языка китайского фарфора единицы и элементы стали подвергаться процессу переосмысления и интерпретации. В целом, европейцы имели своеобразное и довольно искаженное понимание восточного декора предметов декоративно-прикладного искусства и выдвинули иное «соотношение композиции рисунка с формой предмета» [9, с. 166]. «Перестав делать копии китайских вещей, европейцы принялись за их стилизации, которые выглядят, как «вдохновенная чепуха» на китайскую тему, как использование произвольных китайских мотивов в случайных местах или как откровенный гротеск» [9, с. 179].

Постепенно европейские мастера стали осмыслять языковую традицию в китайском искусстве фарфора, наделяя ее новым со-



Илл. 5. Фарфор. Роспись Хёролд К.Ф. Шкатулка для табака. Дрезден, Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора.
2,8 × 7 × 5,1 см. 1730–1735

держанием, коннотациями и символикой. Декоры, выполненные Иоганном Грегориусом Хёролдтом, демонстрировали сказочный образ Китая, экзотический мир, где возможно беззаботное существование. Персонажи, выполненные на росписях, вели праздную жизнь, наполненную удовольствиями: они курили, пили чай, играли и прогуливались. Так, на сахарнице, расписанной И.Г. Хёролдтом в 1723–1724 годах, воплощены образы двух китайцев, играющих на музыкальных инструментах на лоне природы. Их лица и позы свидетельствуют о гармонии жизни. Хёролдт создал своеобразную утопию, «рай на земле в своем искусстве» [16, с. 13].

Под руководством Иоганна Грегориуса Хёролдта работало множество художников, при этом стиль росписей четырех из них был



Илл. 6. Тарелка. Фарфор. Роспись Лёвенфинк А.Ф. Дрезден, Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора. 5,1 × 30 см. 1735

близок его произведениям: Иоганна Христофа Хорна (Johann Christoph Horn, 1692–1760), Филиппа Эрнста Шиндлера (Philipp Ernst Schindler, 1695–1765), Иоганна Эренфрида Штадлера (Johann Ehrenfried Stadler, 1701–1741) и Кристиана Фридриха Хёролда (Christian Friedrich Herold, 1700–1779). Произведения И.Э. Штадлера отличались высокой степенью абстракции, объединением отдельных мотивов и яркими цветовыми частями, образы его работ весьма выразительны, а живописная манера демонстрировала уверенную руку художника. К.Ф. Хёролд расширил круг сюжетов изображением портов, парусников, торговцев и рабочих, что не было характерно более ранним европейским произведениям. Адам Фридрих Лёвенфинк (Adam Friedrich von Löwenfinck, 1714–1754) объединял в росписях европейские и азиатские пейзажи, фигуры китайцев и западных торговцев, мифических животных. Неведомые фантастические и сказочные звери — отличительная черта творчества А.Ф. Лёвенфинка [16, с. 13].

Копии китайских фарфоровых произведений, выполнявшиеся Мейсенской мануфактурой, зачастую имели «псевдокитайские знаки» [16, с. 14]. Эти произведения нередко реализовывались в других странах Европы за высокую стоимость. Кроме того, многие фарфоровые мануфактуры воспринимали мейсенский фарфор в качестве образца для подражания. В результате этого сложилось, например, представление «о вторичности и подражательности венского живописного декора периода Дю Пакье» [3, с. 10]. Тем не менее Наталья Казакевич отмечает, что как немецкая, так и венская мануфактуры использовали оригинальные образцы из одинаковых источников. При этом исследовательница приводит различия венской и саксонской росписи в стиле шинуазри: первая «отлична от мейсенских фантазийных композиций Герольда, так как сохраняет верность в целом и деталях гравюре-образцу… Для венского фарфора после 1725 г. характерны подобные росписи со сценами «шинуазри», когда в декоре преобладает барочное орнаментальное обрамление, а фигурная роспись ограничена небольшими медальонами» [3, с. 10].

Следует отметить, что в процессе заимствования и рецепции художественных текстов китайских произведений иногда происходило значительное искажение оригинальных смыслов. Ярким примером этого может служить смена функций произведений мелкой пластики. Это подтверждает исследовательница М.С. Максимова, отмечая

в своем диссертационном исследовании, что различные изображения животных, используемые китайцами в погребальных ритуалах, заимствовались европейцами с иным назначением: для украшения салонов и будуаров [8, с. 58].

Таким образом, в ходе стихийного восприятия европейцами изображений, структурных единиц и элементов языка китайской традиции изготовления фарфоровых изделий происходило обогащение и трансформация языка европейского искусства. Европейские художники предпринимали различные попытки интерпретации и рецепции языка и особенностей китайских произведений искусства. Оригинальные языковые элементы, характерные для китайских художественных предметов, заимствовались в странах Запада зачастую с потерей первоначального смысла и содержания. Воспринимаемые оригинальные тексты художественных произведений европейцы наделяли собственными смыслами и содержанием — семантическими значениями, придавая новый импульс развитию европейского искусства в периоды стилей барокко и рококо в XVII–XVIII веках.

Список литературы:

1 *Арапова Т.Б., Кудрявцева Т.В.* Дальневосточный фарфор в России: XVIII — начало XX века. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1994. 96 с.

2 *Ву Ю-Фанг*. Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2000. 248 с.

3 *Казакевич Н.И.* Венский фарфор в Эрмитаже. Каталог. СПб.: Нестор-История, 2007. 244 с.

4 *Кверфельд Э.К*. Фарфор. Краткий исторический очерк. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1940. 80 с.

5 Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI — XIX век. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2003. 216 с.

6 Конфуцианское «Четверокнижие» («Сышу»). Пер. с кит. и коммент. А.И. Кобзева, А.Е. Лукьянова, Л.С. Переломова, П.С. Попова. М.: Вост. лит., 2004. 431 с.

7 *Ляхова Л.В.* Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 160 с.

8 *Максимова М.С.* Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб.: СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, 2009. 156 с.

9 *Неглинская М.А*. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт востоковедения Российской академии наук» (ИВ РАН), 2015. 468 с.

10 Россия и Китай: четыре века взаимодействия. История, современное состояние и перспективы развития российско-китайских отношений / Под ред. А.В. Лукина. М.: Весь Мир, 2013. 704 с.

11 *Соснина О.А*. Воображаемый Восток. Китай «по-русски». XVIII — начало XX века. М.: Кучково полеб 2016. 216 с.

12 *Arnold K.P.* Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten [Blue-Painted Meissen Ware from Three Centuries]. Leipzig. Edition Leipzig Verlag, 1989. 352 p.

13 J.G. Herold and Company: The Art of Meissen Chinoiserie // Metropolitan Museum of Art bulletin, New ser., 1963. V. 22, no. 1, pp. 10–21.

14 *Maxwell Ch*. French Porcelain of the Eighteenth Century. London: V&A Publications, 2010. 96 p.

15 *Pan Bingjie*. Qian tan zhongguo qinghua taoci zhuangshi yu luokeke yishu de yuanyuan // Foshan ceramics, 2013, № 22 (3) (Serial No. 187), pp. 56–58.

16 *Sonntag H, Karpinski J.* Early Meissen porcelain. A private collection. Lübeck: Drägerdruck, 1993. 126 s.

17 *Tang Wei*. 18 Shiji ouzhou luokeke meixue yu zhongguo ciqi chuanbo // Zhongyuan wenwu, 2014. № 4. S. 35–39.

18 *Yang E.* Staatliche Museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz. Über den Einfluß des altchinesischen Porzellans auf die Herstellung des Meißner Porzellans. Forschungen und Berichte, 1991. № 31. S. 139–152.

References:

1 Arapova T.V., Kudriavceva T.V. *Dalnevostochnyj farfor v Rossii: XVIII — nachalo XX veka. Katalog vystavki* [Far Eastern porcelain in Russia: 18th — early 20th century. Exhibition catalogue]. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 1994. 96 p. (In Russ.)

2 Wu Y. *Stilisticheskie tendencii "shinuazri" v russkom iskusstve vtoroj poloviny XVIII veka* [Stylistic Trends of "Chinoiserie" in Russian Art of the Second Half of the 18th century (Doctoral dissertation)]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04. St. Petersburg, Russia, 2000. 248 p. (In Russ.)

3 Kazakevich N.I. *Venskij farfor v Ermitazhe. Katalog* [Viennese porcelain in the Hermitage. Catalogue]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2007. 244 p. (In Russ.)

4 Kverfeld E.K. *Farfor. Kratkij istoricheskij ocherk* [Porcelain. A brief historical outline]. Leningrad, The State Hermitage Publ., 1940. 80 p. (In Russ.)

5 *Kitajskoe ehksportnoe iskusstvo iz sobraniya Ermitazha* [Chinese export art from the Hermitage collection. The end of the 16th — 19th century]. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2003. 216 p. (In Russ.)

6 *Konfucianskoe "Chetveroknizhie" ("Sishu")* [The Confucian Four Books. Sishu]. Transl. and comment. by A.I. Kobzeva, A.E. Lukianova, L.S. Perelomova, P.S. Popova. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2004. 431 p. (In Russ.)

7 Liakhova L.V. *Mir Zapada i mif Vostoka. Zapad i Vostok v tematike rannego meisenskogo farfora: Katalog vystavki* [World of the West and myth of the East. The West and the East as subjects of early Meissen porcelain. Exhibition catalogue]. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2007. 160 p. (In Russ.)

8 Maksimova M.S. *Iskusstvo shinuazri v kontekste evropejskoj hudozhestvennoj praktiki XVIII stoletiya* [The Art of chinoiserie in the context of European artistic practices of the eighteenth century]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04. St. Petersburg, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, 2009. 156 p. (In Russ.)

9 Neglinskaya M.A. *Shinuazri v Kitae: cinskij stil' v kitajskom iskusstve perioda trekh velikih pravlenij (1662–1795)* [Chinoiserie in China: Qing style of the Three Emperors (1662–1795)]. Moscow, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, 2015. 468 p. (In Russ.)

10 *Rossiya i Kitaj: chetyre veka vzaimodejstviya. Istoriya, sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya rossijsko-kitajskih otnoshenij* [Russia and China: four centuries of interaction. History, current state and prospects of development of the Russian-Chinese relations]. Edited by A.V. Lukin. Moscow, Ves' Mir Publ., 2013. 704 p. (In Russ.)

11 Sosnina O.A. *Voobrazhaemyj Vostok. Kitaj "po-russki". XVIII — nachalo XX veka* [Imaginary East: China "in Russian", Eighteenth to Early Twentieth Centuries]. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2016. 216 p. (In Russ.)

12 Arnold K.P. *Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten*. Leipzig, Edition Leipzig Verlag, 1989. 352 p.

13 J.G. Herold and Company: The Art of Meissen Chinoiserie. *Metropolitan Museum of Art bulletin*, New ser., 1963. V. 22, no. 1, pp. 10–21.

14 Maxwell Ch. *French Porcelain of the Eighteenth Century*. London, V&A Publications, 2010. 96 p.

15 Pan Bingjie. Qian tan zhongguo qinghua taoci zhuangshi yu luokeke yishu de yuanyuan. *Foshan ceramics*, 2013, no. 22 (3) (Serial No. 187), pp. 56–58.

16 Sonntag H., Karpinski J. *Early Meissen porcelain*. A private collection, Lübeck, Drägerdruck, 1993. 126 p.

17 Tang Wei. 18 Shiji ouzhou luokeke meixue yu zhongguo ciqi chuanbo. *Root Exploration*, 2014, no. 4, pp. 35–39.

18 Yang E. Staatliche Museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz. Über den Einfluß des altchinesischen Porzellans auf die Herstellung des Meißner Porzellans. *Forschungen und Berichte*, 1991, no. 31, pp. 139–152.

УДК 7.036
ББК 85.103(3)

Мартынова Дарья Олеговна
Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com
Ключевые слова: искусство Франции, Поль Рише, гендерные исследования, телесность, патологическое тело, медицина и искусство, научная иллюстрация.

Мартынова Дарья Олеговна

Образ «истерического и патологического тела» в искусстве Поля Рише

Во второй половине XIX века врачи стали играть новую роль в системе государства, а лечебницы превратились в центральный компонент государственной политики, направленной на здоровье. Производя медицинские иллюстрации, доктора показывали действенность государственной политики, а также пытались сделать учреждение, которое они представляли, центральным медицинским органом в стране. В этой статье автор рассматривает медицинские рисунки и скульптуры медика-художника больницы Сальпетриер второй половины XIX века Поля Рише, так как именно госпиталь Сальпетриер стал основным производителем медицинских образов в искусстве, создав художественные классификации ряда заболеваний, прибегнув к методу «истеризации» тела больных: посредством гипноза главный врач больницы Ж.-М. Шарко заставлял пациенток копировать патологические искажения в некоторых работах старых мастеров, пытаясь объединить разные болезни в одно заболевание — истерию. Анализируя связь между искусством и медициной во Франции второй половины XIX века, автор приходит к выводу, что, верифицируя болезни художественными средствами, художники и медики (к примеру, Поль Рише) размывают границы между такими бинарными оппозициями, как болезнь — здоровье и норма — патология, демонстрируя зависимость как искусства, так и науки от сложившихся культурно-исторических конвенций.

Martynova Daria O.
PhD student in Art Studies, Faculty of Art Theory and History, Repin Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com
Key words: French art; Paul Richer; gender studies; corporeality; pathological body; medicine and art; scientific illustration.

Martynova Daria O.

The Image of the “Hysterical and Pathological Body” in the Art of Paul Richet

In the second half of the 19th century doctors began to play a new role in the state system, and hospitals became a central component of state policy aimed at health. By producing medical illustrations, doctors demonstrated the effectiveness of public policy and also tried to make the institution they represented the central medical authority in the country. In this article the author examines the medical illustrations and sculptures of the neurologist-artist of the Salpêtrière hospital of the second half of the 19th century Paul Richer since it was the Salpêtrière hospital that became the main producer of medical images in art by creating artistic classifications of a number of diseases, resorted to the method of “hysterization” of patients’ bodies: through hypnosis, the hospital’s chief doctor J.-M. Charcot forced patients to copy through hypnosis, the chief doctor of the hospital, J.-M. Charcot, forced patients to copy pathological distortions in some of old masters’ artworks, trying to combine different diseases into one disease — hysteria. Analyzing the relationship between art and medicine in France in the second half of the 19th century, the author comes to the conclusion that by verifying diseases by artistic means, artists and physicians (for example, Paul Richer) blur the boundaries between such binary oppositions as disease — health and norm — pathology, demonstrating the dependence of both art and science on the established cultural and historical conventions.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Европейского фонда регионального развития в рамках гранта Dora Plus 2.2

Начало такому научному направлению, как «исследования травмы», было положено междисциплинарным явлением «антипсихиатрия» и главным представителем традиции изучения культуры в категориях «философии безумия» — французским философом, теоретиком культуры и историком Мишелем Фуко.

Художественная аналитика травмы осознанно влияла на культуру с начала XIX века (достаточно вспомнить «мономании» Теодора Жерико). Это связано с формированием науки психиатрии и появлением метода «морального лечения». На протяжении всего XIX века не только врачи, но и интеллектуалы, аристократы, буржуазия и низшие слои населения пытались решить проблему изолированности психически больных от общества и разрушить дисциплинарную власть лечебниц.

Изучение влияния развития медицины и медицинской травмы на искусство стало популярным предметом исследований в зарубежных искусствоведческих работах с 1980-х гг. Несмотря на то что в 1961 г. М. Фуко опубликовал книгу под названием «Безумие и неразумие. История безумия в классическую эпоху» [2], в которой затронул проблему визуализаций психических заболеваний в искусстве как проявления дисциплинарной власти лечебниц, начало этим исследованиям в искусствоведении было положено лишь в 1989 году благодаря книге «Сексуальные видения: образы пола в науке и медицине в XVIII–XX веках» английского профессора визуальной культуры Людмилы Йордановой [13, p. 134].

В этой работе Л. Йорданова проводит визуальный анализ образов истории искусства через призму медицинской истории. Она утверждает, что открытия в невропатологии дали толчок в изменении репрезентации человеческого тела в искусстве, выделяя среди них истерию. Эта работа породила всплеск исследований не только в истории науки и смежных дисциплинах, но и в истории искусства. Следуя вслед за выводами М. Фуко и Л. Йордановой, исследователи сексуальности и телесности считают, что истоки современных представлений о сексуальности появились, когда медицинская наука XIX



Илл. 1. Теодор Жерико. Портрет одержимой завистью (Гиена Сальпетриер). 1823. Холст, масло. 72 × 58 см. Лион, Лионский музей изобразительных искусств

века разграничила сексуальные отклонения, изучая разные аспекты «медикализации» телесности в искусстве.

Несмотря на это, еще во второй половине XIX века начался дискурс о влиянии невропатологии и психиатрии на искусство. Так, Октав Мирбо охарактеризовал современный ему период как «эру нервных заболеваний» (также О. Мирбо активно был вовлечен в медицинский дискурс по «нервным» проблемам, к примеру, он написал в 1901 году роман «Двадцать один день неврастеника») [см. подробнее: 17, p. 20–22]. «Отец невропатологии» Жан-Мартен Шарко утверждал, что наука и искусство — не более, чем два проявления одного и того же явления, две грани одного и того же объекта [7, p. 5]. Он считал, что и наука, и искусство были объединены заботой о познании природы.

Подобное обращение к искусству было неслучайным. Доктора стали играть новую роль в системе государства, а лечебницы превратились в центральный компонент государственной политики, направленной на здоровье. Производя медицинские иллюстрации, доктора показывали действенность государственной политики, а также пытались сделать учреждение, которое они представляли, центральным медицинским органом в стране. Именно главный врач больницы Сальпетриер Ж.-М. Шарко стал основным производителем медицинских образов в искусстве, создав художественные классификации ряда заболеваний, прибегнув к методу «истеризации» тела больных: посредством гипноза он заставлял пациенток копировать патологические искажения в некоторых работах старых мастеров, пытаясь объединить разные болезни в одно заболевание — истерию. Мечтавший о карьере художника, коллекционер произведений искусства, медик, построивший теорию об истерии посредством гипноза и принуждавший пациенток (именно пациенток) копировать психические проявления с работ старых художников, доктор Шарко на протяжении всей карьеры использовал искусство, чтобы узаконить свои диагнозы: он был соавтором двух книг и многих статей, главным образом с его протеже Полем Рише (1849–1933), о диалоге между искусством и медициной [8].

Несмотря на то что П. Рише не имел никакой формальной художественной подготовки, до судьбоносного знакомства с Ж.-М. Шарко он выигрывал несколько конкурсов по рисованию. Бывший интерн Поль Рише привлек внимание именитого доктора после того, как в 1874 году проиллюстрировал сенсационную диссертацию Анри Мейе, посвященную деформациям рук («Постоянные деформации кисти с точки зрения медицинской семиотики») [см.: 14, p. 484]. Подробно изучив клиническое исследование и проведя ряд наблюдений над больными, Поль Рише создал достоверный учебник по изображению искажений рук в искусстве (иллюстрациями П. Рише мог пользоваться и О. Роден для знаменитых скульптур рук). П. Рише создал четкую формулу художественной классификации визуальных проявлений заболеваний в иллюстрациях, предвосхитив свои следующие иллюстративные опыты. Ж.-М. Шарко был поражен этими рисунками П. Рише и утверждал, что они достаточно точны, чтобы любой медик мог диагностировать изображенные болезни.

Именно качество точности, которое высоко ценил Ж.-М. Шарко, делало работы молодого доктора образцовыми в глазах его медицинских коллег. Медик-иллюстратор также отрабатывал детальные рисунки отдельных движений или поз, характерных для того или иного заболевания, иллюстрируя исследование Марка Сэ по анатомии и физиологии сердца [25]. П. Рише создал двадцать шесть рисунков сердца, рассмотрев каждый сегмент этого органа и показав его с разных углов.

Оценив мастерство рисовальщика молодого доктора, Ж.-М. Шарко утверждал, что он мог бы «возродить» медико-художественную практику в традициях анатомов XVI–XVII вв.: Адриана ван ден Шпигеля, Томаса Бартолина и Андреаса Везалия. Доктор Шарко немедленно предложил П. Рише службу в Сальпетриер. Воспитывая «современного Шпигеля, Бартолина или Везалия», Ж.-М. Шарко стремился превратить свою больницу во всемирно известного производителя медицинских образов. Французы долгое время специализировались на изучении различных клинических состояний, исследуя изменение «нормального функционирования» сознания. В эти годы были опубликованы многочисленные исследования диссоциативных феноменов, включая случаи амнезии, сомнамбулизма, двойственной и множественной личности.

Основной же проблемой французских психопатологов конца XIX века была истерия, определяемая как «совокупность функциональных или динамических проблем нервной системы, очень многочисленных, очень разнообразных, проявляющихся тысячами способов» [10, p. 1322]. Многие последователи Ж.-М. Шарко описывали протеическую феноменологию истерии, утверждая, что существуют определенные паттерны и стадии [например, 4, p. 16; 11, p. 53–61]. Таким образом, под истерией понимались все странности в женском характере, что создавало патриархальное главенство над зарождавшимся движением эмансипации.

Работа П. Рише «Клинические исследования истерии или истеро-эпилепсии» (1879) [18], а особенно его рисунки к этой работе, произвели сенсацию, ее иллюстрации оказали широкое медицинское и культурное влияние: больница Сальпетриер стала ассоциироваться с истеричным телом, на обложках журнала доктора Шарко стали изображать на фоне таблицы жестов истерии П. Рише. Именно произведения, выполненные в дополнение к этой работе, и сформировали

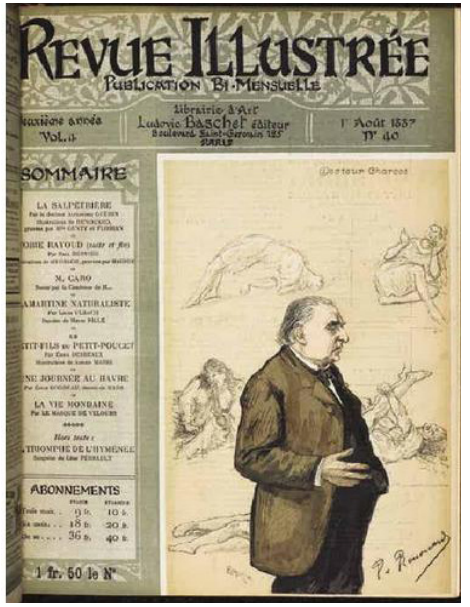
миф о болезни «истерия». Эти иллюстрации сопровождали основные тезисы диссертации П. Рише, над которой он работал, вдохновленный опытами Ж.-М. Шарко и фотографов больницы, изучавших женские неврозы. В этой работе П. Рише описал стадии так называемой «великой, или большой, истерии».

Книга на основе диссертации содержала сто пять рисунков и девять гравюр, «верифицирующих» симптомы истерии. В этой же книге П. Рише представил синоптическую таблицу полной и регулярной формы большого истерического припадка, в которой классифицировал истерические фазы с помощью восьмидесяти шести рисунков. Сравнивая хронофотографии из «Фотографической иконографии Сальпетриер» [см. подробнее о фотографии в больнице Сальпетриер: 3, с. 222–224], можно сделать вывод, что прообразом для женского тела в этих рисунках была знаменитая пациентка доктора Шарко, звезда Сальпетриер, «королева неврозов» Бланш Мари Витман. Б.М. Витман могла демонстрировать такие проявления истерии, как мышечные сокращения, стимуляция истерогенных зон, галлюцинации и явные вторичные состояния личности. Она также могла контролировать перенос симптомов с одной стороны тела на другую. В результате эта пациентка становилась идеальным сосудом для «доказательства» множественных симптомов истерии: за одно представление при помощи гипноза Ж.-М. Шарко заставлял ее воспроизводить и каталепсию, и судороги, и летаргический сон. Б.М. Витман стала «играть» в публичном «Театре Сальпетриер», ее «представления» посещали писатели и актеры, к примеру, Сара Бернар [12, p. 515–516]. Выступления таких людей наряду с реальной работой клиницистов и исследователей способствовали распространению клинических и теоретических взглядов на психологические явления, дополняя друг друга. Благодаря использованию визуальных методов не только медики, но и широкая публика осознали, что наряду с материальными проявлениями заболеваний существуют и психологические заболевания.

Знаменитая «истерическая дуга» Бланш Витман была запечатлена в крупноформатном полотне Андре Бруйе «Клинический урок в Сальпетриер» (1887), на которой видно, как пациентка под руководством Ж.-М. Шарко симулирует позу, представленную в картине, висящей на стене напротив. Также в работе А. Бруйе фигурирует и Поль Рише.



Илл. 2. Поль Рише. Синоптическая таблица большой истерической атаки. 1881. Иллюстрация из книги «Клинические исследования истеро-эпилепсии или большой истерии». Париж, Национальная библиотека Франции



Илл. 3. Поль Ренуар. Доктор Шарко. 1887. Обложка журнала Revue illustrée. Лондон, Британская библиотека



Илл. 4. Пьер-Андре Бруйе. Лекция доктора Шарко в Сальпетриер. 1887. Холст, масло. 29 × 43 см. Париж, Музей медицинского факультета Университета Париж Декарт

Однако П. Рише, в отличие от А. Бруйе, не изображает Б.М. Витман в повседневной одежде, а рисует фигуру пациентки в полупрозрачном, часто спадающем больничном платье. Учитывая этот факт, можно предположить, что П. Рише делал свои зарисовки в процессе клинических демонстраций и открытых вторничных сеансов, а также мог заимствовать ряд поз с хронофотографий, выполненных в Сальпетриер (об этом свидетельствует схожесть ряда контрактур с позами знаменитой серии «экстаза» еще одной звезды Сальпетриер — Августины, а также полная идентичность одежд женщин с рисунков П. Рише с больничным платьем Августины).

Выведенная иллюстративными методами синоптическая таблица поз истерии запустила процесс «эстетизации болезни», подробно описанный М. Фуко [1, с. 171–173]. П. Рише создал художественный «алфавит» болезни, приблизив сокрытое от человеческого взгляда и выразив его вовне, позволив локализовать ряд психических симптомов в физическом теле. Это были революционные рисунки, так как они позволили впоследствии объяснить и дать определение ряду душевных болезней, проводя интериоризацию. Благодаря поиску

психических заболеваний в произведениях древности и их соотношению и воспроизведению в телах пациентов медиками Сальпетриер (в основном это были протеже доктора Шарко, разделявшие его страсть к ретроспективной медицине, то есть анамнезу «болезней» героев старых полотен) ряд неврологических болезней получили названия либо в честь старых картин, в которых они были найдены, либо в честь художников, которые их изображали, например: пляска святого Витта (хорея (отрывистые и нерегулярные движения с разной амплитудой)), синдром Мейжа-Брейгеля (дистония (спазмы лицевых нервов)).

В молодом докторе Рише Ж.-М. Шарко нашел родственную душу, которая разделяла его интерес к пересечениям искусства и медицины. В 1875 году доктор Шарко создал музей Шарко, а в 1882 году П. Рише стал главой этого музея. Этот медицинский музей содержал анатомические образцы, слепки, скульптуры, фотографии, картины, рисунки и гравюры, связанные со многими болезнями, которые были обнаружены в больнице. Он должен был дополнять живой патологический музей Сальпетриер. Именно для него П. Рише в 1890-х гг. изваял скульптуры с типичными для определенных болезней чертами. Для этих целей ему было предоставлено ателье на территории больницы.

Впервые эти скульптуры появились в журнале «Новая иконография больницы Сальпетриер», издававшемся с 1888 по 1918 г., в качестве фотографий. Подобное представление скульптур неслучайно: этот метод презентации был применен, чтобы максимально точно передать тип представленной болезни. В «Новой иконографии Сальпетриер» обычно публиковали исключительно хронофотографии больных, так как фотография считалась в то время самым объективным способом передачи состояния [9, p. 34]. Однако впоследствии возникали споры, основанные на том, что механический способ передачи не мог зафиксировать едва уловимые формирования внутренних структур человеческой психики.

Журнал объединял статьи о неврологических заболеваниях с «медико-художественными» исследованиями об одержимых и психически больных в искусстве. Фотографии скульптур являются дополнением к статье Анри Мейжа, который описывает медицинское понимание новых психических болезней: болезни Паркинсона, амиотрофии, миопии и паралича [15]. Фотографии такого художественного произведения, как скульптура, служили доказательствами того, что «ху-

дожественные» методы были эффективнее «механических». Камера была медиумом, с помощью которого можно было установить эквивалентность между пациентом и скульптурой, а сам объект признать верной копией — подобный тест «научного произведения искусства» должен был доказать его объективность [9, p. 37]. Фотограф Альбер Лонде запечатлел пациента и скульптуру с трех разных ракурсов и при тех же условиях освещения, что и в музее, и при осмотре пациентов, облегчая сравнение.

В статье А. Мейж сравнивает скульптуры П. Рише с «посредственными» представлениями творцов-амиотрофистов, таких как Рафаэль, Шарль Лебрен и Иоганн Каспар Лафатер, указывая, что работы П. Рише превосходят их. А. Мейж утверждал, что его коллега со скрупулезной точностью передал все характерные для того или иного заболевания черты лица, но, более того, он понимает смысл всех морфологических изменений, вызванных болезнью [16, p. 123–126]. Тем самым он постулирует, что медицинские знания П. Рише гарантируют, что эти работы являются более «правдивыми» изображениями болезни, чем любая попытка его предшественников-художников. Автор указал, что скульптуры коллеги были не просто иллюстрациями болезни, а полноценными клиническими объектами, документирующими ее развитие.

Название «научные произведения искусства» связано с тем, что скульптурные изображения болезней создавали альтернативу механическим средствам воспроизведения и часто поляризировались им, так как считалось, что с помощью последних невозможно было достоверно запечатлеть нюансы той или иной болезни в XIX веке [24, p. 5].

Таким образом, скульптуры патологий П. Рише являлись продуктами бессознательного диалога между научным и художественным «я»; они были объективны, но в то же время с помощью них можно было не только контролировать образ больного, но и оживлять его, обеспечивая альтернативу механическим средствам массовой информации, таким как фотография. К тому же в процессе развития заболевания врач мог ослаблять или усиливать художественное воспроизведение симптомов пациента.

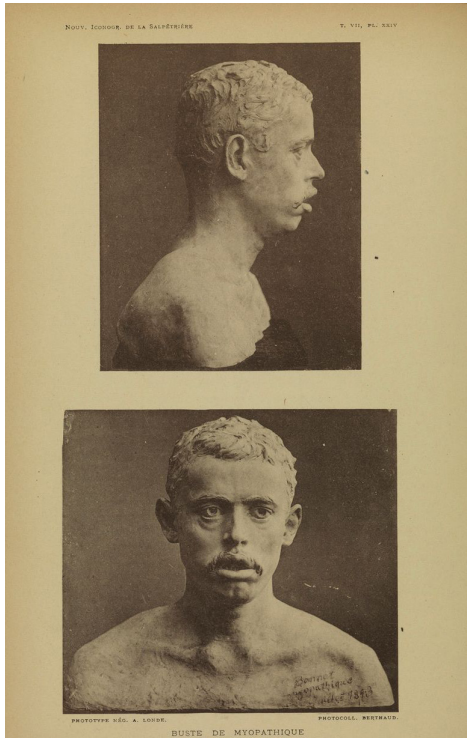
Подобный новый вид медицинского образца, предполагающий гибрид научного и художественного, указывает на целенаправленное разрушение объективной («научной») и субъективной («художественной») бинарности в портретном анализе пациентов П. Рише.

К примеру, скульптура женщины, страдающей лабио-глоссо-гортанным параличом, представляет собой темпоральный снимок пациента в неумолимом состоянии движения, передавая впечатление от момента переживания последствий болезни, подвижность состояния заболевшего. Переживаемое состояние маскировало индивидуальность пациента. Ее волосы откинуты назад, они полностью раскрывают лицо, однако мастер оставляет пару непослушных локонов на левой стороне лица, придавая ощущение непосредственности и «реальности», отходя от «научной» и «объективной» целей этого произведения. Он также тщательно изобразил нахмуренный лоб, выпученные глаза с тяжелыми веками, впалые щеки и асимметрично открытый рот, добавив в центр композиции сжатый платок. Вспомнив, что в истории визуальной культуры смятый платок, прижатый к лицу или груди, означает страдания или разочарования, П. Рише решает включить этот жест в скульптуру. Заряженный смыслом от художественно-исторических конвенций жест подчеркивает страдальческое выражение пациента. Таким же, казалось бы, совсем ненужным художественным элементом является и покрытие гипса терракотовой краской. П. Рише делает это для создания ощущения традиционной скульптуры или скульптурного эскиза. В связи с попытками охарактеризовать конкретный случай болезни, то есть художественными средствами передать историю болезни конкретного пациента, возникают этические проблемы анонимности пациента и сокровенности тайны лечения, разгадку которой должен знать только врач (в редких исключениях и пациент).

Таким образом, он пытается представить, что в скульптуре изображен конкретный человек, якобы передавая черты его личности как страдающего от болезни. Эффект скульптурного эскиза создает ощущение, что врач-скульптор работал над произведением, непосредственно контактируя с больной. Детальные черты намекают на интериорность и кажутся противоречащими постулатам школы Сальпетриер, в которой старались выявлять специфические симптомы, подкрепляющие и соответствующие архетипу болезни. Скульптура должна была превратить физиогномические черты индивидуума в архетип болезни, который способен был бы помочь докторам распознать те же самые лицевые симптомы у других людей, страдающих изображенным заболеванием. По всей видимости, П. Рише, использовав ряд художественных приемов, старался подчеркнуть,



Илл. 5. Поль Рише. Женщина, страдающая лабио-глоссо-гортанным параличом. 1890-е гг. Гипс. Париж, Музей Шарко



Илл. 6. Поль Рише. Больной миопатией (Анри Бонн). 1893. Гипс. Париж, Музей Шарко

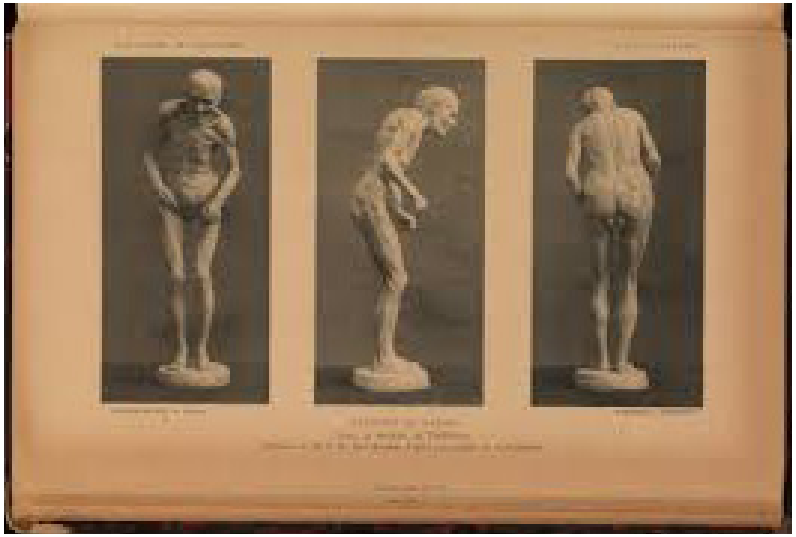
что его произведение является таким же примером, который можно рассматривать в рамках ретроспективной медицины.

Бюст молодого человека, страдающего миопатией — один из примеров несоблюдения этой, казалось бы, установившейся этической нормы. В этом бюсте доктор Рише изображает конкретный случай 26-летнего Анри Бонна. Благодаря единственному исследователю творчества Поля Рише Наташе Руиз-Гомез известно, что до Сальпетриер Бонн работал портье [24, p. 7]. Позже у него развилась атрофия мышц (миопатия). Именно этот пациент считался «образцовым типом миопатии» и регулярно демонстрировался в «Театре Сальпетриер» в качестве живого образца. Неудивительно, что П. Рише выбрал

именно этого больного для скульптуры указанного заболевания. Он изображает больного с увеличенным ртом, слегка раскрытыми губами и опущенной, почти вывернутой наизнанку нижней губой — типичными признаками заявленной болезни. Однако П. Рише вновь вводит художественные элементы, смягчая реалистичность изображения: пряди волос, кажется, будто созданы инструментом скульптора или, возможно, пальцем. Помимо этого, медик-скульптор оставляет надпись на «коже» под левой ключицей: «июль 1893», а также указывает имя изображенного, преднамеренно снимая напряжение между индивидуумом и типом болезни, представляя конкретного человека как саму болезнь. Об этом свидетельствует и факт полного указания имени (А. Мейж в статье сокращает фамилию пациента, пытаясь сохранить его анонимность, что было принято при публикации истории болезни). Именно эта надпись заставляет рассматривать эту работу как художественное произведение, будто болезнь сама оставила свой автограф. О том, что это не просто клинический объект, свидетельствует и необработанный нижний край, где видна исходная мягкая текстура штукатурки.

Воплощение самой болезни представляет и скульптура, изображающая женщину с болезнью Паркинсона. Она, как и А. Бонн, представляла собой, по мнению врачей Сальпетриер, почти совершенную клиническую схему этой болезни. Здесь легко примиряются конкурирующие понятия «индивидуума» и «типа»: образ пациентки передается верно, потому что она проявляет наиболее типичные симптомы болезни. Невыразительное лицо, впалая грудь, голова и туловище вытянуты вперед, ноги и руки скрючены. А. Мейж пишет, что у больных этой болезнью лицо — «пустая маска, в которой жизнь кажется отсутствующей: ни боли, ни удовольствия, отсутствие всякого выражения» [20, p. 365]. Однако глубоко морщинистый лоб скульптуры, опущенный взгляд, впалые щеки и сжатый рот работают против идеи «пустой маски». Они более точно передают эмоциональное ощущение выражения скорби, которое описывал доктор Шарко, характеризуя страдающих паркинсонизмом в своей работе на эту тему. Подобный перенос страдания создает возможность для проявления эмпатии (как и в скульптуре женщины, страдающей параличом).

Работы П. Рише подчеркивают ограниченность языка, который мы используем для обсуждения и понимания медицинских образов,



Илл. 7. Поль Рише. Женщина, страдающая болезнью Паркинсона. 1895. Гипс. Париж, Музей Шарко

задавая вопросы: в какой степени эти объекты научны или художественно-реалистичны; что было важнее при создании этих портретов: пациент, диагноз или художественная традиция. Художественные и медицинские образы были охарактеризованы как метафора и факт, они предоставляются репрезентативно, свидетельствуя, что ни искусство, ни наука никогда не были устойчивыми категориями: и то, и другое всегда было культурно детерминировано. Он использовал их как медицинские и художественные навыки для создания «правдивых», дидактических репрезентаций болезни, не вписываясь ни в один из парадигмальных сдвигов. Эти образы патологии иллюстрируют эластичность термина «объективность» и олицетворяют широкий диапазон между наукой и искусством.

В 1895 г. Сальпетриер пытался продать эти произведения под названием «Гипсовая коллекция новой иконографии Сальпетриер». Продажа закончилась неудачей, а уже в 1896 г. П. Рише покинул больницу Сальпетриер [24, p. 10]. С 1890-х гг. Поль Рише заканчивает изучать патологии и их проявление в человеческом теле. Несмотря на это он продолжал заниматься скульптурой всю жизнь, но во второй

половине своей карьеры переключил внимание с болезней на здоровье, то есть перешел с того, что считалось уродливым, на красивое. Он выставлял свои скульптуры неизвестных спортсменов-бегунов, боксеров, толкателей ядра в парижских салонах и даже на Всемирной выставке 1900 года и стал первым медиком, принятым в Академию изящных искусств, а также занял престижную должность профессора анатомии в Парижской школе изящных искусств [5, p. 673].

Несмотря на изменившийся вектор исследований, П. Рише продолжал работы Ж.-М. Шарко, считая, что культы как здоровья, так и болезни выросли из глубоко укоренившегося убеждения: искусство и наука имеют одни и те же цели и возникают из одного и того же источника. В книге «Искусство и медицина» он писал, что бог Аполлон вдохновляет поэтов и гениев, но также он божественный врач, передавший свое знание сыну Асклепию, чтобы облегчить страдания больных, обращавшихся к нему [22, p. 3].

В результате, хотя он и перестал изучать патологии, он сам неоднократно утверждал, что продолжает исследования, начатые им в Сальпетриер, где он и работал над трудом по анатомии и движениям человека, изучая здоровое тело через патологическое [19; 21]. Именно в «Новой иконографии больницы Сальпетриер» он опубликовал статью, описывающую новый канон человеческих пропорций.

В качестве антрополога и расового теоретика он продолжил изучать и рисовать беспокойную изменчивость женской человеческой формы, отважившись на создание канонов правильных, здоровых пропорций женского тела, специфичных для различных рас и болезней. Изучая древнегреческий канон, в труде «Женская морфология» П. Рише впервые обращается к непривычному для научных трудов изучению женской анатомии. Он заключает, что женщина состоит из «тех же тканей, мышц, сосудов, нервов», но «обладает бесконечно разнообразными формами, более разнообразными, чем мужское тело…», описывая «изменчивость, почти текучесть женской жировой ткани» [23, p. 112–120]. Даже перестав изучать патологии женского тела, доктор Рише продолжал представлять женщину как подверженную бесконечным телесным деформациям, представляя мужское тело на контрасте с ним мускулистым и «здоровым» [6, p. 23].

Фотографические опыты больницы Сальпетриер, в которых активно участвовал и доктор Рише, применяя метод Марея по фиксации



Илл. 8. Поль Рише. Бег. 1895. Фенакистископ. 70 × 45 × 15 см. Париж, Школа изящных искусств

мускульных напряжений для изучения хода истерических приступов и своих рисунков и произведений, приносят ему пользу и при создании иконографии «здорового тела»: основываясь на изучении хронофотографии, он создает фенакистископ с изображением бега, пытаясь визуализировать будоражащую его телесную подвижность. Продолжая эти исследования, он публикует учебник по анатомии «Движение человека. Подробное описание положения человеческого тела во всех видах движения» с иллюстрациями всех самых разнообразных движений, созданными П.Р ише при помощи хронофотографий. Эта фундаментальная работа стала классической при изучении анатомии и появилась благодаря двадцатилетней службе доктора Рише в больнице Сальпетриер и изучению механизмов патологического тела.

Таким образом, несмотря на то что больному фотография и художественные произведения не сулили никакой пользы (скорее, приносили вред), для врача они не только стали ценными носителями медицинской информации, но и способами просвещения публики. Анализируя рисунки П. Рише и его «Гипсовую серию новой иконографии Сальпетриер» и сравнивая ее с журналами и трудами больницы Сальпетриер, которые сформировали художественный язык разных болезней, можно проследить процесс создания произведений искусства, усложняющий наше понимание отношений между наукой и искусством в конце XIX века.

В итоге, автор приходит к выводу, что, создавая объективную и субъективную бинарность в художественных произведениях, Поль Рише и другие сотрудники больницы Сальпетриер вводят «научные художественные произведения» в визуальное искусство современной им Франции, а через патологии ведут курс на культ «здоровья», столь популярный во второй половине XIX века.

Список литературы:

1 *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.

2 *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. 576 с.

3 *Юргенева А.Л.* Медицинская фотография XIX века: образы нормы и патологии // Художественная культура. 2018. № 1. С. 216–237.

4 *Bourneville D.M., Regnard P.* Iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris: Bureaux du Progrès Médical, 1879. 268 p.

5 *Callen A.* Doubles and Desire: Anatomies of masculinity in the later nineteenth century // Art History. 2003. № 3. Pp. 669–699.

6 *Callen A.* Muscularity and Masculinity: Dr Paul Richer and modern manhood // Paragraph. 2003. № 1. Pp. 17–41.

7 *Charcot J.-M., Richer P.* Les demoniaques dans l'art. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887. 140 p.

8 *Charcot J.-M., Richer P.* Les Difformes et les Malades dans l'Art. Paris: Lecrosnier et Babé, 1889. 193 p.

9 *Daston L., Gallison P.* Objectivity. New York: ZoneBooks, 2007. 504 p.

10 *Dutil D.* Neurasthénie — épilepsie — hystérie. Paris: G. Masson, 1894. 1386 p.

11 *Gilles de la Tourette G.* L'hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-legal. Paris: E. Plon, Nourrit, 1887. 568 p.

12 *Gordon R.B.* From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema // Critical Inquiry. 2001. No. 3. Pp. 515–549.

13 *Jordanova L.* Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1989. 207 p.

14 *Maranhão-Filho P.* The art and neurology of Paul Richer //Arq Neuropsiquiatr. 2017. No. 7. Pp. 484–487.

15 *Meige H.* La Facies dans la paralysie glosso-labio laryngée // Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. 1894. No. 7. Pp. 379–80.

16 *Meige H.* Paul Richer et son oeuvre // La Presse médicale. 1934. No. 42. Pp. 123–126.

17 *Mirbeau O.* The love of venal women. Angers: Société Octave Mirbeau, 2005. 22 p.

18 *Richer P.* Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881. 780 p.

19 *Richer P.* Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements. Paris: Plon, 1890. 300 p.

20 *Richer P, Meige H.* Etude morphologique sur la Maladie de Parkinson // Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. 1895. No. 8. Pp. 361–371.

21 *Richer P.* Physiologie artistique de l'homme en mouvement. Paris: Octave Doin, 1895. 374 p.

22 *Richer P.* L'art et la médecine. Paris: Gaultier, Magnier et Cie, 1902. 580 p.

23 *Richer P.* New Artistic Anatomy: Female Morphology. Liss: Benham Books, 2015. 248 p.

24 *Ruiz-Gomez N.* The "Scientific Artworks" of Doctor Paul Richer // Medical Humanities. 2013. No. 39. Pp. 4–10.

25 *Sée M.* Recherches sur l'anatomie et la physiologie du coeur. Paris: G. Masson, 1875. 67 p.

References:

1 Foucault M. *Volja k istine: po tu storonu znanija, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznyh let* [The will to truth: beyond knowledge, power, and sexuality. Works of different years]. Moscow, Kastal' Publ., 1996. 448 p. (in Russ.)

2 Foucault M. *Istorija bezumija v klassicheskuju jepohu* [History of insanity in the classical era]. Saint Petersburg, Universitetskaja kniga Publ., 1997. 576 p. (in Russ.)

3 Iurgeneva A.L. Medicinskaja fotografija XIX veka: obrazy normy i patologii. *Hudozhestvennaja kul'tura*, 2018, no. 1, pp. 216–237. (in Russ.)

4 Bourneville D.M., Regnard P. *Iconographie photographique de la Salpêtrière* [Photographic iconography of the Salpêtrière]. Paris, Bureaux du Progrès Médical, 1879. 268 p.

5 Callen A. Doubles and Desire: Anatomies of masculinity in the later nineteenth century. *Art History*, 2003, no. 3, pp. 669–699.

6 Callen A. Muscularity and Masculinity: Dr Paul Richer and modern manhood. *Paragraph*, 2003, no. 1, pp. 17–41.

7 Charcot J.-M., Richer P. *Les demoniaques dans l'art* [The Demoniacs in Art]. Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887. 140 p.

8 Charcot J.-M., Richer P. *Les Difformes et les Malades dans l'Art* [The Difformed and the Sick in Art]. Paris, Lecrosnier et Babé, 1889. 193 p. (In French)

9 Daston L., Gallison P. *Objectivity*. New York, ZoneBooks, 2007. 504 p.

10 Dutil D. *Neurasthénie — épilepsie — hystérie* [Neurasthenia — epilepsy — hysteria]. Paris, G. Masson, 1894. 1386 p.

11 Gilles de la Tourette G. *L'hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-legal* [Hypnotism and analogous states from the medico-legal point of view]. Paris, E. Plon, Nourrit, 1887. 568 p. (In French)

12 Gordon R.B. From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema. *Critical Inquiry*, 2001, Vol. 27, no. 3, pp. 515–549.

13 Jordanova L. *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1989. 207 p.

14 Maranhão-Filho P. The art and neurology of Paul Richer. *Arq Neuropsiquiatr*, 2017, no. 7, pp. 484–487.

15 Meige H. La Facies dans la paralysie glosso-labio laryngée [The Facies in glossolaryngeal paralysis]. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1894, no. 7, pp. 379–80.

16 Meige H. Paul Richer et son oeuvre [Paul Richer and his artworks]. *La Presse médicale*, 1934, no. 42, pp. 123–126.

17 Mirbeau O. *The love of venal women*. Angers, Société Octave Mirbeau, 2005. 22 p.

18 Richer P. *Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie* [Clinical studies of the Great Hysteria or Hysteroepilepsy]. Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1881. 780 p.

19 Richer P. *Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements* [Artistic Anatomy. Description of the external forms of the human body at rest and in main movements]. Paris, Plon, 1890. 300 p.

20 Richer P, Meige H. Etude morphologique sur la Maladie de Parkinson [Morphological Study of Parkinson's disease]. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1895, no. 8, pp. 361–371.

21 Richer P. *Physiologie artistique de l'homme en movement* [Artistic physiology of man in motion]. Paris, Octave Doin, 1895. 374 p.

22 Richer P. New Artistic Anatomy: Female Morphology. Liss, Benham Books, 2015. 248 p.

23 Richer P. *L'art et la médecine* [Art and Medicine]. Paris, Gaultier, Magnier et Cie, 1902. 580 p.

24 Ruiz-Gomez N. The "Scientific Artworks" of Doctor Paul Richer. *Medical Humanities*, 2013, no. 39, pp. 4–10.

25 Sée M. *Recherches sur l'anatomie et la physiologie du coeur* [Research on the anatomy and physiology of the heart]. Paris, G. Masson, 1875. 67 p.

УДК 730
ББК 85.13

Романова Елена Олеговна
Академик, советник отделения искусствознания и художественной критики Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0001-5287-9510
art-rah@mail.ru
Ключевые слова: христианская религия, Священная история, монументальная пластика, скульптура, Зураб Церетели, христианские святые, знаки и символы.

Романова Елена Олеговна

Тема христианства в монументальной пластике Зураба Церетели

Христианская линия входит в число важнейших тем творчества художника-монументалиста Зураба Церетели. Эта тема звучит в циклах, посвященных Священной истории, исполненных в разных видах и техниках: в графике — темпера, акварель, в живописи, эмали, мозаике, в круглой скульптуре, а также в монументальной пластике. Большинство из этих работ родилось после падения советской идеологии, однако, как показывает более внимательное рассмотрение творчества мастера, присутствие христианских мотивов в произведениях З.К. Церетели обнаруживается практически на протяжении всего творческого пути. В советские годы тема христианства поначалу звучала завуалированно, позже открыто, стала постоянной спутницей искусства мастера.

Romanova Elena O.
Academician, Advisor, Department of Art Studies and Art Criticism, Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-5287-9510
art-rah@mail.ru
Key words: Christian religion, Sacred history, monumental plastics, sculpture, Zurab Tsereteli, Christian saints and symbols.

Romanova Elena O.

Theme of Christianity in the Monumental Plastics of Zurab Tsereteli

The Christian line is one of the most important topics in the work of the monumental artist Zurab Tsereteli. This theme is present in the cycles of works dedicated to the Sacred History, performed in different forms and techniques: in graphics, tempera, watercolor, painting, enamel, mosaic, round sculpture, as well as in monumental plastic. Most of these works were created after the fall of Soviet ideology, however, as a closer examination of the master's work shows, the presence of Christian motifs in the works of Z.K. Tsereteli can be seen almost throughout his entire career. During the Soviet years the theme of Christianity sounded veiled at first, and openly later, becoming a constant companion of the art of the master.

Интерес творчества Зураба Церетели к теме христианской религии, ее истории хорошо известен. Это отражено в циклах, посвященных Священной истории, исполненных в разных видах и техниках: в графике — темпера, акварель, в живописи, эмали, мозаике, в круглой скульптуре, а также в монументальной пластике. Все они появились на свет после окончания эпохи атеизма в странах бывшего СССР. При этом скупо, но христианские символы и знаки были использованы художником уже в его самых первых монументальных работах. Так, стилизованные под архаику кресты хорошо читаются в мозаичных декоративных панно, выполненных во второй половине 1960-х гг. для Пицунды и Тбилиси.

Однако свое глубокое вызревание линия христианства в творчестве Церетели получила в связи с историческими сюжетами. В 1990 году в Нью-Йорке был торжественно открыт памятник «Добро побеждает Зло», посвященный окончанию холодной войны между СССР и США и их союзниками. Формально датой окончания холодной войны считается 1991 год, но реально она закончилась к концу 1989-го, когда между СССР и США был заключен Договор о сокращении ядерных вооружений, предусматривающий уничтожение ядерных ракет с обеих сторон. Руководители двух стран решили ознаменовать это важнейшее в Новейшей истории событие памятным знаком.

Здесь Церетели открыто решает монумент через идею христианства — ведь только в опоре на высшие ценности мира добро способно победить зло, только сильная преданность идеям гуманизма может победить вселенское зло — войну. Так родилось название памятника. «Когда списали ракеты „Першинг-2“ и „СС-20“ и мир успокоился, — рассказывает художник, — у меня родилась идея. Кто мог их списать? Я подумал, что ими могут быть только святые люди, цель которых — спасти человечество. Георгий Победоносец уничтожает дракона. „Першинг-2“ и „СС-20“ — это дракон» (в средневековой Грузии в контексте жития святого Георгия использовалось именно слово «дракон». — *Е.Р.*)[1]. Впоследствии Церетели также включит фигуру святого Георгия в композицию монумента Победы мемориального комплекса на Поклонной горе, руководствуясь той же логикой — только святой мог помочь стране победить в тяжелейшей войне.

Монумент «Добро побеждает Зло» представляет святого Георгия на коне, поражающего змия-дракона, нутро которого начинено смертельно опасными ракетами. Многовековая традиция в фантазии скульптора соединилась с самым высокотехнологичным, увы, оружием. Фигура святого как бы парит на поднявшемся на дыбы коне, развевается его плащ. Всадник будто прицеливается и точно наносит удар, который должен победить Зло, — золотое копье, увенчанное крестом — «Сим победиши!», как сказано в житии императора Константина, наносит разящий удар змию, из внутренностей которого вываливаются части российских и американских ядерных ракет.

Впоследствии образ святого Георгия художник будет часто включать в композицию своих произведений — живописных, графических, мозаичных, эмалевых, скульптурных, монументальных. Исследователь средневекового грузинского искусства А.-М. Макарова утверждает, что «христианский воинский культ в Грузии всегда был излюбленным. <…> Связанный как ни в какой другой культуре с почитанием святого Георгия, он восходит еще к дохристианскому небесному всаднику — божеству, имеющему широчайший круг коннотаций в солярных и мистических культах позднеантичного Ближнего Востока» [9, с. 20].

Пожалуй, Зураб Церетели был единственным официальным художником в СССР, который мог включать в свои произведения символы христианства и образы святых. В 1980-е, когда начиналась работа над созданием масштабного мемориального комплекса «История Грузии» на берегу Тбилисского моря, посвященного истории грузинской нации и включавшего, помимо прочих ее выдающихся представителей, образы святых — основоположников христианства в Грузии, их фигуры «отливались „втихаря“». Об этом пишет в своей книге, посвященной художнику, писатель Лев Колодный: «…чтобы не вызывать запрет республиканской и центральной власти, их отливали в Минске, называя в заказах образы святых никому не известными именами — „Шио Мгвимели“, „Антон Мартомхопели“, „Давид Гареджели“…» [8, с. 251]. Добавим, что после 1991 года в состав ансамбля «История Грузии», работа над которым длилась почти четыре десятилетия, автор включил и часовню в честь Покрова Пресвятой Богородицы. Художник сам ее декорировал: все внутренние стены, от пола до потолка, покрыты

(1) Интервью художника автору статьи.



Илл. 1. Добро побеждает Зло. 1990. Нью-Йорк, США



Илл. 2. Мемориальный ансамбль «История Грузии». Конец 1970-х — 2016. Тбилиси, Грузия

изображениями, посвященными Богоматери и сюжетам Священного Писания, выполненными в технике перегородчатой эмали.

Откуда же появилась тема христианской религии у художника — дважды лауреата Государственной премии СССР, лауреата Ленинской премии? Стойкий интерес к этой стороне жизни у Церетели возник после окончания Тбилисской академии художеств, во время работы художником-архитектором в экспедициях Института истории, археологии и этнографии АН Грузии и особенно во время этнографической экспедиции в Гелати. Художественное убранство Гелатского монастыря, ведущего свою историю с VI века, а с начала XII века ставшего крупнейшим монастырским центром Грузии и главным художественным центром в ее западной части, поразил молодого художника. Впервые встретившись «лицом к лицу» с мозаичными фресками с изображениями христианских святых, написанными по византийским канонам, художник получил невероятно сильное впечатление. Этот эмоциональный заряд сохранился в его памяти навсегда, подспудно продолжая питать его творчество. Так, Гелатский монастырь стал своего рода отправной точкой в формировании собственного художественного стиля З.К. Церетели, органично связанного с древнегрузинским искусством [7].

То же самое, например, произошло с его предшественником в искусстве Ладо Гудиашвили, также участвовавшим в качестве художника в научных экспедициях Грузинского общества истории и этнографии, которые для него стали, по его собственному выражению, «как бы вторым высшим учебным заведением» [6, с. 9]. Сегодня Церетели вспоминает: «Когда было запрещено рисовать кресты, фрески и т.д., нам разрешали. Так что я большую школу получил. Копии фресок делал, изучал Библейские сюжеты…»[(2)].

Так постепенно тема христианства, в советские годы завуалировано, позже открыто, стала постоянной спутницей искусства мастера, в том числе монументального. Речь идет не только о произведениях, непосредственно посвященных христианству, но о христианских знаках и символах, используемых художником в своих монументальных

(2) Интервью художника автору статьи.

работах, позволяющих усилить выразительность образа, сделать его более понятным для зрителя.

С этой точки зрения показателен монумент «Дружба навеки», установленный в Москве в 1983 году. Именно в этом произведении символика христианства — пусть неявно артикулированная — впервые проявилась не в форме декоративных вкраплений, но как важная составляющая элементов композиции. С высоты сегодняшнего дня это кажется невероятным.

Этот памятник — один из парных, посвященных 200-летию договора о дружбе между Россией и Грузией. Установленный в 1983 году в Москве, монумент называется «Дружба навеки», в Тбилиси в 1984-м — «Узы дружбы». Церетели создал два совершенно разных памятника на одну тему. Оба они были открыты спустя 200 лет с момента подписания 24 июля 1783 года в крепости Георгиевск на Северном Кавказе договора Российской империи с объединенным грузинским царством Картли-Кахети о переходе Грузии под протекторат России. В XVIII веке независимому существованию Грузии угрожала постоянная опасность со стороны Ирана и Турции, и единственным выходом из сложившегося положения царь Картлийский и Кахетинский Ираклий II посчитал укрепление связей с Россией. В конце 1782 года Ираклий обратился к императрице Екатерине II с просьбой принять Грузию под покровительство России, и Георгиевский трактат стал первым манифестом дружбы и братства русского и грузинского народов.

Памятник в Москве возведен на Тишинской площади — историческом месте для грузинской колонии, которое еще при императоре Петре I было отдано для жительства грузинским царственным особам. Так что скульптурная композиция «Дружба навеки» органично вписалась в исторический контекст столицы. Бронзовый монумент образует устремленная к небу стела высотой 42 метра с венчающим ее, словно парящим в воздухе, золотым венком, сплетенным из колосьев пшеницы и виноградной лозы, — элементов, привычно составляющих орнамент иконостаса в православном храме. Эти евхаристические символы — образы хлеба и вина святого причастия — удачно совпали с символикой двух стран: издавна колосья пшеницы — неотъемлемый элемент образа России как страны хлебопашества, а виноградная лоза — образа Грузии как страны виноградарства и виноделия. Однако можно предположить, что, не имея возможности в 1983 году открыто



Илл. 3. Дружба навеки. 1983. Москва, Россия

использовать религиозную символику, Церетели закладывал в образный ряд памятника именно первоначальный, христианский смысл, плетя свой венок из пшеничных колосьев и винограда. Знакомство с азами христианской веры с детства в семье, длительная работа в этнографических экспедициях неразрывно связали в его восприятии памятники древности, то есть истории и культуры, с религией через ее художественные образы и символы. Венок естественно образует круг — как символ единства и вечности, начала и конца.

В высказанном предположении укрепляет и тот факт, что в основу композиции памятника положен Крест — основополагающий символ христианства. То есть в плане монумента лежит круг с вписанным в него Крестом. Становится очевидным: автор хотел подчеркнуть важнейшее объединяющее начало во взаимоотношениях России и Грузии — православие, что единая для двух стран вера позволила заключить им договор о дружбе и свято выполнять его на протяжении 200 лет. Со временем оказалось, что тема не только не потеряла актуальности, но напротив, зазвучала еще более своевременно, особенно после трагических событий, произошедших в отношениях между нашими странами.

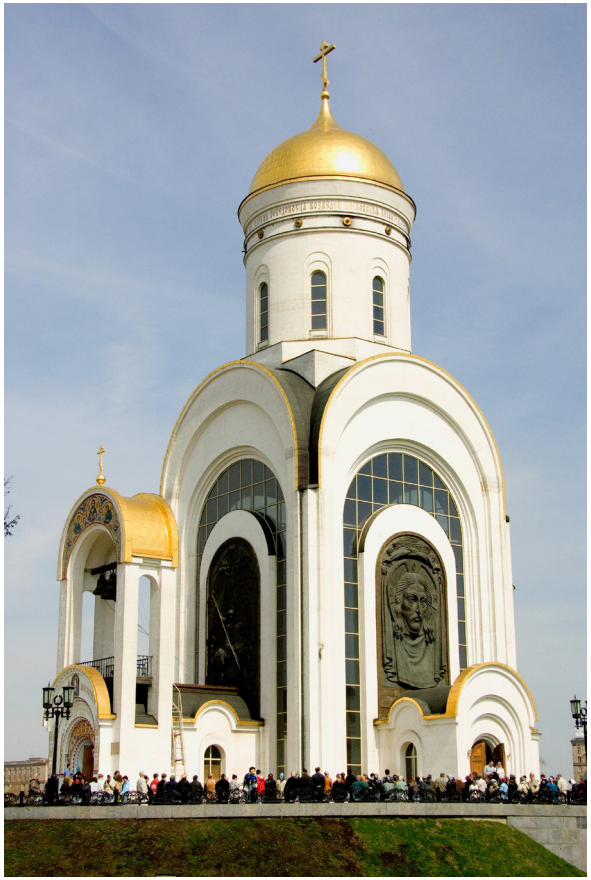
В плане памятника Крест создают четыре равновеликие парные вертикали, расположенные под углом 90° по отношению друг к другу и образуемые переплетением древних и новых букв русского и грузинского алфавитов [12, б/п]. С земли же эта вертикаль выглядит как ствол древа, покрытый загрубевшей корой. На первый взгляд, расположение букв хаотично, но, присмотревшись, легко прочитываются слова: «мир», «труд», «единство», «братство». Монументальные буквы, переплетаясь, словно кружевной узор тбилисских балконов, кажутся бестелесными — в них заключен глубокий смысл духовного единения народов. И в России, и в Грузии именно литература служила направляющей силой культурного развития. О духовном родстве двух стран писали И. Чавчавадзе и А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Церетели и Б. Пастернак, С. Чиковани и Б. Ахмадулина… Среди них и Андрей Вознесенский, близкий друг скульптора на протяжении десятилетий и архитектор памятника «Дружба навеки».

На восьмигранном подножье монумента Церетели расположил трехметровые свитки, выполненные в бронзе с включением в композицию эмалевых деталей. Такой прием — сочетание рельефной пластики

с перегородчатой эмалью — берет свои истоки в традиции исполнения пластики по металлу в Грузии в эпоху раннего Средневековья [1], [2], [5]. В композицию свитков включены элементы традиционной символики: свечи в бронзовых подсвечниках — как символ света во тьме жизни, как озарение, как живительная сила Огня, Солнца, преображения, в конце концов; еловые ветки — как символ вечной жизни; ветви лавра, символизирующие славу; виноградная лоза — символ плодородия и жизни; гусиные перья — символ литературного творчества и поэзии. На четырнадцати свитках высечены высказывания выдающихся деятелей российской и грузинской культуры о многовековой дружбе двух стран. Круговой осмотр монументальной композиции «Дружба навеки» замыкают два свитка, на которых на грузинском и русском языках приведен текст из Георгиевского трактата, завершающийся словами: «Сей договор делается на вечные времена. 1783 г.». На наш взгляд, идея сопряжения в программе памятника традиционной христианской символики с гимном родным языкам двух народов, их литературе, которая особенно сближала людей, а через линию Слова — и Договору о дружбе, прекрасно удалась. И здесь нет никаких нестыковок — ведь «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1).

После решения монумента «Добро побеждает Зло», установленного в Нью-Йорке, через образ святого Георгия на родине первым открыто отлитым образом святого для скульптора стала святая равноапостольная Нина. Памятник той, чьими трудами Грузия была обращена в христианство и просвещена, был установлен в 1994 году на вершине одного из холмов Тбилиси, в тех местах, где святая прошла по Мцхетской дороге между старой и новой столицами. Скульптурно-пространственная композиция высотой 45 метров представляет собой установленную на широком пьедестале узкую полуциркульную арку из светлого бетона, в проем которой вписана стилизованная бронзовая фигура святой Нино.

Фигура подвижницы тоже имеет свой пьедестал в форме рукоятки меча, напоминающей о том, что, согласно грузинской летописи «Мокцевай Картлисай», святая Нина просила сопровождавшего ее царя, чтобы тот «простер меч» на непокорных горцев и обратил их в христианство [2, с. 89]. Она стоит с высоко распростертыми руками, в правой руке держит крест из виноградной лозы. Ее взор обращен к небу. Она



Илл. 4. Скульптурная композиция, посвященная святой Нино. 1994. Тбилиси, Грузия

будто застыла в вечной молитве за свою страну, которая, по преданию, является первым уделом Пресвятой Богородицы и находится под Ее особым покровительством и защитой. В вершине арки — бронзовые колокола и фигурки ангелов, словно устроившие благовест в честь святой. По обе стороны арку поддерживают широкие опоры в форме развернутой ленты, своими очертаниями создающей символический образ традиционного для Грузии храма с сильно возвышающимся центральным нефом и боковыми низкими пристройками. Памятник был создан на рубеже 1980-х — 1990-х годов, но из-за начавшейся гражданской войны установить его удалось лишь несколько лет спустя. Это выглядело даже символично: окончание войны ознаменовал монумент, призывающий вспомнить о том, что объединяло страну на протяжении многих веков, — о вере предков. По сути, памятник превратился в символ этой веры.

Формат статьи позволяет лишь бегло затронуть отдельные работы монументальной пластики Зураба Церетели, в которых так или иначе нашли отражение образы и символы христианства. К тому же эти работы принадлежат к одним из первых в монументальной практике мастера [13, с. 22], [10, с. 7]. После 1991 года Церетели был создан Мемориальный комплекс на Поклонной горе (1995), в котором образ



Илл. 5. Мемориальный комплекс Победы на Поклонной горе. Фрагмент. 1995. Москва, Россия

святого Георгия Победоносца, побеждающего змия, занял центральное место, а в состав ансамбля был включен храм святого Георгия, на фасадах которого установлены поклонные иконы, выполненные в бронзе [3, с. 72].

Во второй половине 1990-х в технике перегородчатой эмали создан алтарь в пространстве бывшей домовой церкви князей Долгоруковых (в самом здании ныне разместилась Галерея искусств — часть музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств). Тогда же, в 1990-е, художник создает цикл из 64 большеформатных барельефов в бронзе и устанавливает их в Галерее искусств в Зале познания Добра и Зла, в центре которого находится монументальная композиция «Яблоко», посвященная венцу творения Создателя — Человеку [4, с. 63—65], [11].

В Ярославской области, в поселке Борисоглебск, установлены памятники монахам: Александру Пересвету (2005), иноку Троице-Сергиевой Лавры, герою Куликовской битвы, и Иринарху Затворнику (2006), благословившему К. Минина и князя Д. Пожарского возглавить



Илл. 6. Храм святого Георгия Победоносца. 1995. Поклонная гора, Москва, Россия



Илл. 7. Патриарх Московский и всея Руси Алексий II. 2003. Москва, Россия

народное ополчение в Смутное время в 1612 году для освобождения Москвы. Хрустальная часовня в честь святого Александра Невского, изготовленная из высокопрочного граненого стекла, используемого в авиационной промышленности (1990-е), находится во дворике Московского музея современного искусства на Гоголевском бульваре, 10.

Продолжают список монументальных произведений Церетели, связанных с темой христианства, скульптуры Патриарха Московского и всея Руси Алексия II и Патриарха-Каталикоса всея Грузии Илии II,

два памятника Папе Римскому Иоанну Павлу Второму, установленные во Франции — в Плоэрмеле (2006) и в Париже возле собора Парижской Богоматери (2014) [14]. Также отметим памятники Святителю Николаю Чудотворцу (Бари, Италия, 2003, и поселок Хаапсала, Выборгский район, 2002), святому апостолу Павлу (Верия, Греция, 2013).

Так, тема христианства — его история, святые, подвижники, святыни — стала неотъемлемой составляющей творческого пространства художника Зураба Церетели, превратившись в своего рода знак, задающий вектор в системе координат разговора мастера со зрителем. Множество стран мира, запросивших и заказавших скульптору произведения на тему христианства, — дополнительное свидетельство умения мастера проникновенно и искренне создавать творения, имеющие наднациональную ценность.

Список литературы:

1 *Аладашвили Н.А.* Монументальная скульптура Грузии. М.: Искусство, 1977.

2 *Амиранашвили Ш.* История грузинского искусства. М.: Искусство, 1963.

3 *Бурганова М.А.* Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке. М.: Творческая мастерская, 2012. 164 с.

4 *Ванслов В.В.* Скульптурная поэма о властителях дум (горельефы З.К. Церетели) // *Ванслов В.В.* В мире искусства. Эстетические и художественно-критические эссе. М.: Знание, 2003. 280 с.

5 *Джанберидзе Н.Ш.* Поиск и традиция. Тбилиси, 1989. 248 с.

6 *Гудиашвили Л.* Таинство красоты. Тбилиси: Мерани, 1988. С. 9.

7 «Кавказские рефлексы» Зураба Церетели. Беседы с Георгием Читая // Автор идеи и сост. проф. Т. Цагареишвили. Пер. с груз. Л. Абуашвили. Тбилиси, 2018. 172 с.

8 *Колодный Л.* Сердце на палитре. Художник Зураб Церетели. М.: Творческая мастерская, 2014. С. 251.

9 *Макарова А.-М.* Образы закавказских святых в искусстве времени царицы Тамары // Русское искусство. 2013. № 1. С. 18–23.

10 *Мухина Н.А.* Благовестие от искусства // Аполог. Зураб Церетели. М.: Творческая мастерская, 2008. С. 6–7.

11 *Перфильев В.И.* Религиозная тема в скульптуре // Аполог. Зураб Церетели. М.: Творческая мастерская, 2008. С. 4–5.

12 *Швидковский О.А. Швидковский Д.О.* Путь творчества // Зураб Церетели. (Три альбома в футляре.) М.: Галарт, 1996. Том 1.

13 *Швидковский Д.О.* Зураб Церетели: своеобразие творческого метода // Музей современного искусства Зураба Церетели. Тбилиси-М.: Творческая мастерская, 2012. С. 20–23. 156 с.

14 *Швидковский Д.О.* Скульптура Зураба Церетели в сердце Парижа // Третьяковская галерея. [Приложение: Зураб Церетели 85+]. 2019. Экз. № 9 [отпечатано в кол-ве 150 нумерованных экз.]. б/п.

References:

1 Aladashvili N.A. *Monumental'naya skul'ptura Gruzii* [Monumental Sculpture in Georgia]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. (In Russ.)

2 Amiranashvili Sh. *Istoriya gruzinskogo iskusstva* [The History of Georgian Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. (In Russ.)

3 Burganova M.A. *Portret i simvol. Monumental'naya skul'ptura Rossii v XX veke* [Portet and Symbol. Monumental Sculpture in the 21st Century]. Moscow, Tvorcheskaya masterskaya Publ., 2012. 164 p. (In Russ.)

4 Vanslov V.V. Skul'pturnaya poehma o vlastitelyakh dum (gorel'efy Z.K. Tsereteli) [A Sculpture Poem about Masterminds (High Reliefes by Z.K. Tsereteli). Vanslov V.V. *V mire iskusstva. Ehsteticheskie i khudozhestvenno-kriticheskie ehsse* [In the World of Art. Essays on Aestetics and Art Critique]. Moscow, Znanie Publ., 2003. 280 p. (In Russ.)

5 Dzhanberidze N.Sh. *Poisk i traditsiya* [Experiments and Tradition]. Tbilisi, 1989. 248 p. (In Russ.)

6 Gudiashvili L. *Tainstvo krasoty* [A Secret of Beaty]. Tbilisi, Merani Publ., 1988, p. 9. (In Russ.)

7 "Kavkazskie refleksy" Zuraba Tsereteli. Besedy s Georgiem Chitaya [Caucasian Reflexes of Zurab Tsereteli. Conversations with Georgy Chitaya]. Ed. T. Tsagareishvili. Per. s gruz. L. Abuashvili. Tbilisi, 2018. 172 p. (In Russ.)

8 Kolodnyi L. *Serdtse na palitre. Khudozhnik Zurab Tsereteli* [A Heart on a Palette]. Moscow, Tvorcheskaya masterskaya Publ., 2014, p. 251. (In Russ.)

9 Makarova A.-M. Obrazy zakavkazskikh svyatykh v iskusstve vremeni tsaritsy Tamary [Images of Transcaucasian Saints in the Art of Tamarian Times]. *Russkoe iskusstvo*, 2013, no. 1, pp. 18–23. (In Russ.)

10 Mukhina N.A. Blagovestie ot iskusstva [Annunciation from Art]. *Apolog. Zurab Tsereteli.* Moscow, Tvorcheskaya masterskaya Publ., 2008, pp. 6–7. (In Russ.)

11 Perfil'ev V.I. Religioznaya tema v skul'pture [Religious Subject in Sculpture]. *Apolog. Zurab Tsereteli.* Moscow, Tvorcheskaya masterskaya Publ., 2008, pp. 4–5. (In Russ.)

12 Shvidkovskii O.A. Shvidkovskii D.O. Put' tvorchestva [Creative Way]. *Zurab Tsereteli.* Moscow, Galart Publ., 1996. Vol. 1. (In Russ.)

13 Shvidkovskii D.O. Zurab Tsereteli: svoeobrazie tvorcheskogo metoda [Zurab Tsereteli: Originality of Creative Method]. *Muzei sovremennogo iskusstva Zuraba Tsereteli* [Museum of Modern Art of Zurab Tsereteli]. Tbilisi, Moscow, Tvorcheskaya masterskaya Publ., 2012, pp. 20–23. (In Russ.)

14 Shvidkovskii D.O. Sculptura Zuraba Tsereteli v serdtze Parizha [Sculpture by Zurab Tsereteli in the Heart of Paris]. *Tretjakov Gallery,* [Affixation: Zurab Tsereteli: 85+], 2019, no. 09 (from 150 enumerated copies). (In Russ.)

УДК 78.03, 786.1
ББК 85.318

Савицкая Елена Александровна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
helen@inrock.ru
Ключевые слова: отечественная рок-музыка, советская рок-музыка, прогрессив-рок, арт-рок, «Автограф», жанр, стиль, саунд.

Савицкая Елена Александровна

Творчество рок-группы «Автограф»: музыкальный язык, саунд, стилевая эволюция

Статья посвящена творчеству рок-группы «Автограф» — одного из крупнейших коллективов отечественного рока 1980-х годов, чьи насыщенное гитарно-синтезаторное звучание, выпуклый мелодизм, отточенность аранжировок, высокий исполнительский уровень, а также гуманистический пафос, стремление отразить актуальные и важные проблемы современности способствовали успеху у советской публики и прорыву на Запад. Художественные поиски «Автографа» развивались в русле прогрессив-рока, направления, которое в советской рок-музыке, в отличие от западной, не сложилось в массовое движение, но было представлено отдельными яркими явлениями. Обращение «Автографа» к музыке барокко и отечественной музыкальной классике, использование широкого спектра жанров (реквием, сюита, монолог, баллада), «симфоничность» звучания представляют достаточно редкий для нашего рока случай тесного взаимодействия с академическим искусством. Существуя на перекрестии официальной и неофициальной культуры, «разрешенной» массовой музыки и «неформального» рока, «Автограф» достойно преодолевал идеологические препоны. Вместе с тем судьба коллектива предвосхитила глобальный творческий и «бытийный» кризис отечественной рок-музыки на рубеже 1990-х. В статье анализируются примеры претворения различных кросскультурных стилевых и жанровых моделей, рецепция барочной символики, принципа «ядра и развертывания» в мелодике «Автографа»; эксперименты в области крупной формы (масштабное музыкально-сценическое произведение «Век № 20»), особенности саунда, а также стилевая эволюция «Автографа», во многом отразившая и мировые тенденции в области прогрессив-рока.

Savitskaya Elena A.
PhD in Art Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
helen@inrock.ru
Key words: domestic rock music, Soviet rock music, progressive rock, art rock, Avtograf, genre, style, sound.

Savitskaya Elena A.

Creative Works of the Avtograf Band: Musical Language, Sound, Style Evolution

The article is dedicated to the works of the Avtograf (the original English spelling of the name) rock band, one of the biggest Russian rock groups of the 1980s. Its' rich and relevant guitar and synthesizer sound, expressive melodies, high playing skills as well as humanistic pathos, the desire to reflect current and important problems of modern time contributed to the success with the Soviet audience and the "breakthrough" to the West. The artistic searches evolved within the framework of progressive rock, the style that didn't became as sizeable in USSR as in the West, but was represented by several remarkable names. The use of various cross-cultural models, appeal to baroque music and Russian musical classics, experiments with form and stage performance, wide range of genres (requiem, suite, monologue, and ballade) were a rare case of interaction between Russian rock and academic art. Standing at the crossroads of official and unofficial culture, "permitted" popular music and real, sincere, "unadjusted" rock, Avtograf managed to overcome ideological obstacles on the way to its listener. At the same time, the band's fate anticipated the global creative and existential crisis of Russian rock at the turn of the 1990s. The article analyzes the interaction with classical music (based on melody, harmony, style and genre models), sound, experiments with large forms (a stage production "Century No. 20"). It also discusses how the stylistic evolution of Avtograf is reflecting the world's progressive rock trends.

Начиная с 1960-х годов и до самой перестройки рок-музыка существовала у нас параллельно с официальной эстрадой и академическим искусством, практически не пересекаясь с ними и образуя обширный пласт рок-андеграунда. Своеобразной тонкой прослойкой между этими культурными пластами служили у нас разновидности рок-музыки, которые, пользуясь терминологией, предложенной В. Сыровым [15, с. 43], можно назвать артизированными. Для них характерны усложнение музыкального языка, расширение звуковой палитры, повышенное внимание к виртуозно-исполнительской стороне, взаимодействие с академической музыкой, джазом, фольклором, интерес к концептуальным формам репрезентации своих идей. При этом роль поэтического текста, столь важная для русского рока, могла снижаться, хотя сохранялась интеллектуализированность содержания, тяготение к высокой поэзии, репрезентации серьезных, «глобальных», философских тем. В этом смысле прогрессив-роковые музыканты вписывались в общую страту отечественного рока конца 1970-х — первой половины 1980-х, для которой, по мысли С. Добротворского, была характерна «погруженность в собственный мир», уход от репрессивного социума в сферу чувственной, интуитивной образности [6, с. 78].

Артизированные явления в отечественной рок-музыке стали складываться в 1970-е годы, вслед за аналогичными процессами в западном роке, где они начались раньше, в конце 1960-х. Прогрессив-рок[1], как наиболее концентрированная форма артизации, в отечественном роке не развился в массовое направление. Однако, вопреки сложившемуся мнению о практически полном отсутствии у нас этого явления, прогрессив-рок в 1980-е годы был представлен рядом ярких имен. Среди них — «Автограф», «Диалог», «Горизонт», «Квадро», «Вежливый отказ», «Индекс-398», «Джунгли», «Сезон дождей», «До мажор», «Лунный Пьеро», «Нюанс» (своя, и очень интересная, ветвь прогрессив-рока была в Прибалтике; многие коллективы республик Закавказья исполняли

(1) Прогрессив-рок (от англ. *progressive* — прогрессивный, передовой, поступательный) — «стилевой конгломерат», «сумма» многочисленных стилевых разновидностей, общей характеристикой которых является направленность на стилевой синтез, усложнение выразительных средств и музыкальной формы, выход за пределы привычных границ рок-музыки, интеллектуализированность. Направление зародилось в Великобритании во второй половине 1960-х годов, наиболее яркими представителями стали группы Procol Harum, ELP, Yes, Genesis, King Crimson, Jethro Tull и другие [подробнее см.: 18, 19].



Илл. 1. Рок-группа «Автограф». Казань, февраль 1983 года. Слева направо: Л. Макаревич, Л. Гуткин, А. Ситковецкий, А. Беркут, В. Михалин

виртуозный прогрессив-фьюжн). В социокультурной парадигме отечественной рок-музыки 1980-х годов коллективы, тяготевшие к артизированным направлениям, занимали двойственное положение. Многие группы подобного плана не были широко известны даже в среде любителей рока, по определению находясь в глубоком творческом подполье, выступая на достаточно редких полулегальных концертах или экспериментируя в домашних студиях. Другие же коллективы входили в филармонические структуры, получали официальные артистические ставки, гастролировали в СССР и за рубежом, пользуясь популярностью и заслуженным признанием публики. Однако официальный статус ансамблей, принятых на государственную работу или издававшихся фирмой грамзаписи «Мелодия», не спасал от сложностей, накладывая дополнительные ограничения в выборе тем и средств художественной выразительности. Впрочем, все это не становилось преградой для талантливых отечественных рок-музыкантов.

Творчество выдающейся московской рок-группы «Автограф», чей путь хронологически охватывает десятилетие 1980-х (1979–1990),

представляется в этом плане показательным примером. Не будет преувеличением сказать, что это самая известная отечественная рок-группа, исполнявшая прогрессив-рок. Существуя на перекрестии официальной и неофициальной культуры, «разрешенной» массовой музыки и настоящего, искреннего, «неприглаженного» рока, «Автограф» на пути к своему слушателю достойно преодолевал идеологические препоны, ни на йоту не изменяя сути своего творчества. «Автограф» одним из первых советских рок-коллективов совершил прорыв на Запад. Вместе с тем его судьба стала типичной для своего поколения, предвосхитив глобальный творческий и бытийный кризис отечественной рок-музыки на рубеже 1990-х.

В центре устремлений коллектива всегда находились художественные задачи, качество исполняемого материала, стремление отразить наиболее важные и актуальные проблемы современности. Объединение векторов, идущих от прогрессив- и хард-рока, академической музыки (в широком спектре от барокко до авангарда XX века), отечественной песенной традиции породило оригинальный стилевой сплав. Внимание привлекали насыщенный мелодико-гармонический язык, разнообразное клавишно-органное звучание, необычные лирические голоса солистов, виртуозность, динамичность исполнения, многокрасочность тембровой палитры, использование «достижений НТР». А достаточно существенная эволюция стиля «Автографа», за десятилетие смодулировавшего от сложного утяжеленного прогрессив-рока к более демократичным песенным формам AOR[(2)], отразила и основные мировые тенденции, характерные для прогрессив-рока 1980-х.

Творчество «Автографа» — апофеоз гуманистических устремлений отечественной рок-музыки. Среди антивоенных и протестных песен — «Ирландия. Ольстер», «Реквием (памяти Джона Леннона)», вокально-инструментальный цикл «Век № 20» на стихи Наума Олева. Философские размышления о сущности современного мира пронизывают композиции «Странник», «Монолог», «Корабль», «Истина»,

(2) AOR, аббревиатура от Adult Oriented Rock (синоним — arena rock) — появившийся в конце 1970-х стиль рок-музыки, представлявший собой мелодичный хард-рок с несколько смягченным саундом. Другая расшифровка термина AOR — Album Oriented Rock (радиоформат, ориентированный на проигрывание альбомов целиком, и, соответственно, альбомный тип мышления в роке).

«Мир в себе». Среди источников вдохновения лидер и основной автор музыки Александр Ситковецкий называет значительный спектр произведений — от партит И.С. Баха до скрипичного концерта и Третьей симфонии И. Брамса, фортепианных концертов С. Рахманинова. Использование «Автографом» различных кросскультурных стилевых и жанровых моделей, особенности музыкального языка, саунда, эксперименты с формой и сценическими замыслами представляют значительный интерес для искусствоведческого анализа. Такие исследования, впрочем, практически не проводились — исключение составляет статья музыковеда Аркадия Петрова, посвященная раннему периоду творчества группы [10]. Историко-критических же публикаций об «Автографе» в отечественной и зарубежной прессе и рок-литературе достаточно много[(3)]; особенного внимания заслуживают работы музыкального критика Всеволода Баронина [2 и др.], Маргариты Пушкиной [8] — журналиста, поэта, одного из авторов текстов группы. Но прежде чем говорить о художественных поисках «Автографа», стоит все же коснуться творческого пути этого коллектива, который сам по себе достаточно показателен для советских рок-групп, оказавшихся «на сломе времен».

Творческая биография «Автографа»: портрет на фоне эпохи

«Автограф» был основан гитаристом и вокалистом Александром Ситковецким[(4)] в мае 1979 года вскоре после распада группы «Високосное лето» (которая, в свою очередь, стала одним из первых и весьма популярных отечественных прогрессив-роковых коллективов 1970-х годов, чей стиль, впрочем, отличался достаточной эклектичностью). Почти все участники имели классическое музыкальное образование: для лидера группы, собиравшего состав, принципиально важно было высокое профессиональное мастерство участников. В «Автографе» играли воспитанники Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского — Леонид Макаревич, на тот момент уже закончивший это учебное заве-

(3) Подробный список публикаций см. на сайте «Рок-группа „Автограф“» [11]. URL: *http://avtograf.com.ru/press* (дата обращения 20.04.2020). Там же представлены детальные биографии всех участников группы.

(4) Родился 5 апреля 1955 года в Москве.

дение с красным дипломом по классу фортепиано, и Леонид Гуткин, в то время студент музыкального училища при консерватории, затем с отличием завершивший и высшую ступень образования как фаготист (бас-гитару он освоил самостоятельно). Барабанщик Виктор Михалин (ему в составе «Автографа» предшествовал Владимир Якушенко) закончил дирижерско-хоровое отделение того же музыкального училища, на момент приглашения в «Автограф» работал в Оркестре симфонической и эстрадной музыки Гостелерадио СССР под управлением А. Михайлова. Сам лидер ансамбля Александр Ситковецкий после химического факультета МГУ закончил эстрадно-джазовое отделение музыкального училища им. Гнесиных по классу электрогитары, хотя это произошло уже после становления «Автографа», в 1985 году. Еще один экс-участник «Високосного лета», Крис Кельми (он играл в «Автографе» в качестве второго клавишника с осени 1979-го по май 1980 года), получив диплом МИИТ, закончил эстрадное отделение музыкального училища им. Гнесиных как пианист, а певец Артур Беркут — то же учебное заведение по классу академического вокала. Одним из немногих не имевших специального музыкального образования участников был первый вокалист «Автографа» Сергей Брутян — обладая прекрасными певческими данными, он избрал специальности историка-востоковеда и референта-переводчика (ИСАА) и в 1982 году покинул группу для работы над диссертационным исследованием. Помимо основного автора музыки Александра Ситковецкого, свой вклад в ее создание вносили и другие участники — А. Беркут, С. Брутян, Л. Гуткин, К. Кельми, Л. Макаревич, В. Михалин.

«Автограф» получил всесоюзную известность после выступления на фестивале «Весенние ритмы. Тбилиси-80» — одном из крупнейших официально проведенных рок-мероприятий в СССР. Группа была удостоена второго места (которое поделила с ВИА «Гунеш»), а также специальных призов в номинациях «Лучшая политическая песня» и «Лучшая музыкальная композиция», оба — за исполнение антивоенной песни «Ирландия. Ольстер» на стихи Маргариты Пушкиной.

Таким образом, творческой карьере «Автографа» был дан яркий старт. Новизну звучания «Автографа» сразу отметили музыкальные критики. «У нас до сих пор еще не было ни одного ВИА в таком стиле», — писал в 1981 году Аркадий Петров [10, с. 31]. Стоит уточнить, что на конвертах пластинок и афишах «Автограф» всегда обозначался как рок-группа. Таким образом «Автограф» принципиально

размежевывался с таким явлением, как вокально-инструментальные ансамбли («официальные» советские аналоги западных рок-групп, исполнявшие, за редким исключением, идеологически выдержанный разрешенный репертуар). По тем временам это было достаточно смело. В государственной организации Москонцерт, куда «Автограф» был принят на работу в самом конце 1980 года, коллектив был тарифицирован как камерно-инструментальный ансамбль, что, с одной стороны, давало более высокую ставку, с другой — большую свободу от идеологического давления.

Период 1980–1985 годов, который условно можно обозначить как «классический», представляет сформировавшийся оригинальный и узнаваемый стиль группы. В аннотации к первому диску-миньону «Автографа» (1981) этот стиль обозначен как «хард-рок». Однако «тяжесть» этого стиля, по мысли критика и поэта Бориса Станилова, не в том, что он «непонятный или усложненный, а в том, что „наполненный“ или, точнее, „ассоциативный“» [14]. С самого начала была осознана «художественность» творческих устремлений группы, «серьезность» и — без сомнения, сложность музыки тоже. С нашей точки зрения, стиль «Автографа» данного периода можно обозначить как утяжеленный симфо-прогрессив-рок, тем более что именно термином «прогрессив-рок» несколько позже, в 1986 году, характеризовал его и Александр Ситковецкий [13].

С начала 1980-х группа гастролировала по городам Советского Союза, с 1983 года выезжала с концертами в соцстраны (Болгария, ГДР, Чехословакия, Венгрия), получала призы на фестивалях (второе место на VII Всесоюзном конкурсе артистов эстрады — участие и тем более лауреатство в мероприятии столь высокого уровня, по замыслу А. Ситковецкого, способствовало внедрению и признанию рок-музыки в мире советской эстрады). Однако не обходилось без сложностей. Так, в 1984 году «Автограф» после критической (а вернее, критиканской) статьи в «Советской культуре» оказался под угрозой расформирования. В публикации «Ложные ценности» за подписью инженера-химика А. Якушина[5] группа «Автограф» обвинялась в «пропаганде потреби-

(5) Якушин А. Ложные ценности // Советская культура. № 151 (5939). 18.12.1984. URL: *http://www.avtograf.com.ru/press/1980-e/1893-lozhnye-tsennosti* (дата обращения 20.04.2020).

тельства, мещанской философии», ее музыка характеризовалась как «бессмысленные механистичные пассажи, в которых нет ни одной „очеловеченной“ ноты», при этом отмечалось, что «высокий, почти визжащий, металлический вокал усиливает иллюзию запрограммированности и неодушевленности». К счастью, после прослушивания специальной комиссией ансамбль избежал возможных негативных последствий, и его деятельность была продолжена.

Судьба студийных записей «Автографа» была непростой. Самые ранние записи (1980–1982), если не считать упомянутый миньон, увидели свет только в 1996 году на CD «Автограф-1» (лейбл «RDM»). В 1984 году на «Мосфильме» записывается магнитоальбом, ныне известный как «Автограф-2» — официально он издан не был, но «подпольно» распространялся на концертах. Первый же официальный релиз в формате винилового мини-LP, запланированный и анонсированный еще в 1983 году (именно тогда «Автограф» подписал договор с «Мелодией») под названием «Автограф», вышел только в 1986 году.

Этому предшествовало важнейшее событие в творческой биографии коллектива и одно из знаменательных в истории советского рока вообще: 13 июля 1985 года группа «Автограф», единственная из стран Восточной Европы, принимала участие во всемирном телемосте Live Aid For Africa. В музыкальном марафоне участвовали практически все известные поп- и рок-исполнители Британии и США того времени (от Queen и Дэвида Боуи до Мадонны и U2), продолжительность мероприятия составила более 16 часов, а основные концерты прошли параллельно на стадионе Wembley в Лондоне и стадионе имени Джона Кеннеди в Филадельфии. Выступление «Автографа» транслировалось на весь мир из московской телестудии «Останкино», а его потенциальная аудитория составила около двух миллиардов человек. Тем же летом группа приняла участие в XII Всемирном фестивале молодежи и студентов. В конце 1985 года была представлена большая театрализованная концертная программа «Век № 20», обозначившая новые тенденции в стилистике «Автографа».

В 1986–88 годах «Автограф» много гастролировал в капиталистических странах — Дании, Австрии, Финляндии, ФРГ, Канаде, Франции. В 1987 году известный композитор и продюсер Дэвид Фостер пригласил группу на международный музыкально-спортивный фестиваль Rendez-vous ‘87 в Квебеке, где «Автограф» выступил

в большом гала-концерте с канадской new-wave-группой Glass Tiger и американскими грандами джаз-рока Chicago. Настоящим прорывом советского рока (прогрессив-рока!) на Запад стало совместное с группой «Диалог» живое выступление на фестивале радиостанции Capital Radio в Великобритании (большой зал Hammersmith Odeon, 10 июля 1987 года). «Автограф» сделал упор на продвижение за рубежом, в первую очередь в США, куда отправился с большим туром.

Второй большой и достаточно неоднородный период жизни группы (1986–1990), который условно можно обозначить как «поздний», был отмечен изменениями в составе коллектива. В конце 1986 года в группу пришел саксофонист и второй вокалист Сергей Мазаев, а в конце 1987-го появился клавишник и программист Руслан Валонен (Дубровин), который вскоре сменил пианиста/органиста Леонида Макаревича. Акцент был сделан на программированные партии, секвенсоры, более актуальный, «модный» саунд, что отразилось в звучании альбома «Каменный край», вышедшего на виниловой пластинке фирмы «Мелодия» в 1989 году. В том же году в Лос-Анджелесе группа записала англоязычный CD под названием Tear Down the Border, который только спустя два года, в 1991-м, выпустила американская фирма Bizarre/Strait Records. Альбом не получил популярности в Америке, и конкуренцию с также совершавшим экспансию в США «Парком Горького» «Автограф» не выдержал. Однако это уже не имело значения. В феврале 1990-го «Автограф» был распущен. По словам музыкантов, причиной стала усталость от гастролей и отсутствие новых путей для развития. Александр Ситковецкий в 1991 году переехал в США, где занялся музыкальным бизнесом, записал несколько сольных альбомов; другие экс-участники «Автографа» также продолжили творческую деятельность. Альбом «Каменный край» выдержал несколько переизданий, в том числе авторитетным французским прог-лейблом Musea Records (2001).

Таким образом, судьба группы предвосхитила события в отечественном роке 1991–1992 годов, когда после распада СССР многие коллективы «прогрессивных» (и не только) направлений, в том числе гораздо менее известные, чем «Автограф», распались или же ушли в тень. Социально-экономические потрясения не способствовали развитию артизированных направлений: на авансцену вышел так называемый «новый русский рок», в котором идеи рок-движения оказались выхоло-

щены и превратились в красивую (а иногда не очень) оболочку, а также «фонограммная» поп-музыка. На Западе же после периода повышенного внимания к советскому и российскому року произошло существенное падение этого интереса. Новая глава в развитии отечественного прогрессив-рока началась в 2000-е годы — она связана с широким развитием интернета, внедрением передовых технологий, выходом отечественных артистов на мировую арену (в это время, в 2005-м и 2012 годах, происходят и разовые объединения «Автограф» с концертами). Однако эта тема уже выходит за пределы проблематики статьи.

Жанровые и стилевые модели академической музыки в творчестве рок-группы «Автограф»

Вернемся к процессам артизации в отечественной рок-музыке, которые уже затрагивались выше. В целом, жанрово-стилевая основа российского рока существенно отличается от западной. Помимо афроамериканских и европейских влияний (Л. Березовчук выделяет четыре «интонационных стереотипа»: ритм-н-блюз, рок-н-ролл, баллада, церковные гимны [3, с. 112–113]), здесь ощущается большое и даже доминирующее влияние русского фольклора, романса, отечественной массовой, эстрадной и авторской песни[6]. На рубеже 1970–1990-х годов на их основе формируется мейнстримный стиль отечественной рок-музыки, который принято обозначать как «русский рок». Это доминирующий текстово-ориентированный, достаточно простой по музыкальному языку и разнообразный по содержанию стиль (а также и жанр, как указывает А. Цукер [16, с. 173]), сложившийся в отечественном роке на рубеже 1970–1980-х годов.

Вместе с тем был и другой, «прозападный» путь, связанный с большей ориентированностью на зарубежную рок-музыку и, через нее, на западноевропейскую музыкальную классику и барокко. Таким путем шли некоторые отечественные прогрессив-роковые группы, коллективы хард-н-хэви. Вместе с тем и в их творчестве можно проследить связь с русской классической музыкой, романсом,

(6) О большой роли русского фольклора и романса, в частности, пишет Ю. Дружкин [7, с. 29–31].

массовой песней XX века. И, наоборот, от ВИА и российских рокеров через И. Дунаевского, как справедливо указывает В. Сыров, идет нить к лирике П. Чайковского, русскому романсу [15, с. 18].
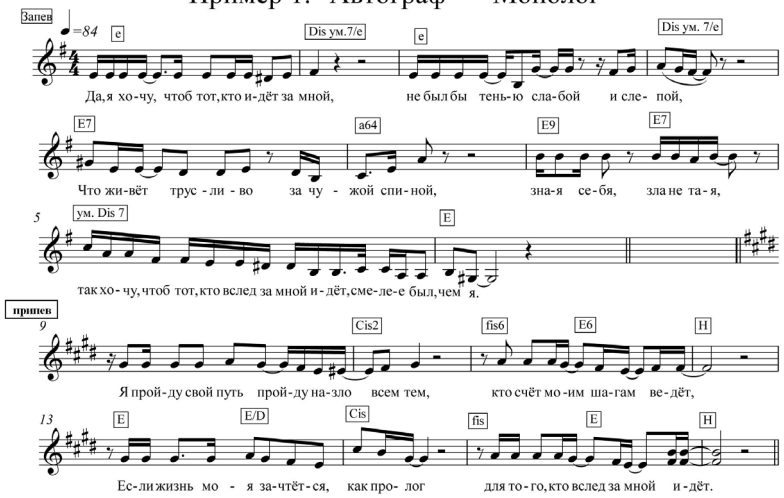
Если говорить о собственно музыкально-стилевой стороне творчества «Автографа», в первую очередь обращает на себя внимание богатство мелодического дарования этой группы, особая патетическая приподнятость высказывания. В мелодике «Автографа» теснейшим образом переплелись интонации русско-советской песенности и музыкальные обороты, отсылающие к эпохе барокко и ее музыкальной символике. Обращает на себя внимание то, что многие песенные темы «Автографа» построены по баховскому принципу «ядра и развертывания», что сильно отличает их от привычных поп- и рок-мелодий, основанных на принципе повторяемости, варьируемости элементов[7]. При этом в качестве «ядра» (начального импульса становления темы-процесса [см. об этом: 4, с. 115]) в темах «Автографа» может выступать как распевный оборот, так и речитативный элемент, содержащий краткие (в объеме терции, кварты) поступенные ходы, чаще восходящие. Такие ходы могут в дальнейшем секвенцироваться (звучать на разной высоте), расширять диапазон, вызывая ассоциации с баховскими мотивами шага и восхождения [17, с. 370–390].

Так, в одном из ранних сочинений — «Монологе» (муз. А. Ситковецкого, сл. М. Пушкиной и Б. Баркаса) — развитие мелодической вокальной линии именно из такого речитативного «ядра» обусловлено самой риторикой песни, представляющей собой обращение лирического героя к будущим поколениям. Развернутое инструментальное вступление с «вращающимися» арпеджио синтезатора и патетической темой у электрогитары звучит особенно выразительно за счет модуляции (вступление как бы «съезжает» из фа-диез минора в ми минор). В вокальной мелодии запева прерываемое паузами высказывание постепенно, шаг за шагом (и эта метафора не случайна — ведь в тексте говорится о тех, «кто идет за мной») расширяет диапазон (романсовые ходы-«восклицания» на сексту вверх), но сдерживается при этом басовой линией на тоническом органном пункте. В предкульминационной

(7) По поводу последних вспоминается еще Б. Асафьевым высказанная мысль о привлекательности простейших гармонических сочетаний и «настойчивого повторения очень затрепанных кадансовых формул» [1, с. 33].
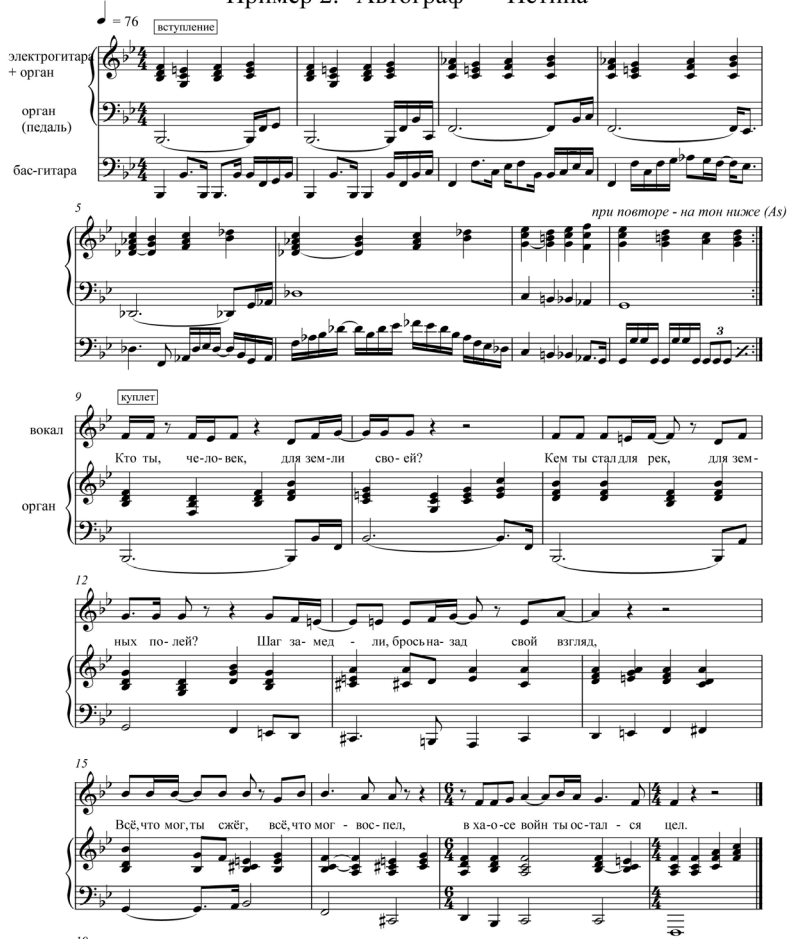
зоне членение мелодии становится еще более дробным. И, наконец, основной «удар» падает на предпоследний такт — нисхождение мелодии от вершины до глубокого низа по звукам уменьшенного септаккорда с неоднократным подчеркиванием каждого звука: от *c* второй октавы до *a* малой, разрешающееся в *gis* — одноименный мажор (нотный пример 1, запев)[8]. Уменьшенный септаккорд в музыкальной семантике наделен свойствами волнения, драматизма, напряженности, оцепенения [5, с. 16], а стремительное нисходящее движение может быть соотнесено с музыкально-риторической фигурой catabasis — печаль, умирание [9, с. 9]. Однако вслед за символическим «умиранием» или, точнее, «низвержением» начинается новый виток развития, восхождения. В мажорном припеве мотивы сомнений снимаются приподнято-патетическими, утверждающими интонациями (пример 1, припев).

Пример 1. "Автограф" - "Монолог"



(8) Нотные расшифровки фрагментов композиций сделаны автором статьи. Обращаем внимание, что мелодические линии в нотных примерах зафиксированы нами достаточно схематично, особенно это касается ритмики вокальной партии, весьма свободной в живом исполнении. Гармония обозначена также схематично (большие и маленькие буквы латинского алфавита обозначают соответственно мажор и минор, через косую черту в некоторых случаях обозначен бас).

Пример 2. "Автограф" - "Истина"
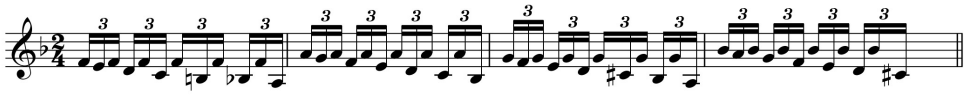


В песне «Истина» (муз. А. Ситковецкого, слова М. Пушкиной) торжественные органно-гитарные аккорды вступления, строгая декламационность вокальной темы в куплете и глориозные юбиляции певца в финале также говорят об ориентации на барочно-классическую модель. Песня написана в трехчастной форме со вступлением и кодой, где крайние части представляют собой куплетные структуры. Хотелось

бы обратить внимание на гармонический план этой композиции. Достаточно протяженное инструментальное вступление построено в виде цепочки секвенций. Звенья этой секвенции (двухтактовая аккордовая последовательность у гитары и органа с верхним голосом-опеванием) четырежды повторяются на разной высоте (шаг — малая терция, что придает звучанию неустойчивость; возникающее мерцание мажора и минора, хроматизированный бас ассоциируются с поиском, сложностями пути). Затем (второе проведение темы вступления) вся конструкция повторяется еще на тон ниже, что на слух ощущается как провал, падение (нотный пример 2 — вступление). Начальное гармоническое «блуждание» уравновешивается ясным и поначалу устойчивым мажором куплета (вступление вокала), однако после отклонения в III ступень мелодия модулирует в тональность доминанты, причем тяжеловесный заключительный каданс подчеркнут структурным расширением последней фразы (такт на 6/4). Такие сложные гармонические решения, безусловно, нечасто встречаются в рок-музыке и наглядно демонстрируют «прогрессивность» мышления музыкантов «Автографа». Приподнятый тон вокальной мелодии соответствует вопрошающе-патетическим интонациям поэтического текста (нотный пример 2 — куплет).

В средней инструментальной части композиции в бегущих пассажах органа со скрытым нижним голосом угадываются реминисценции

Пример 3. "Истина" - соло органа
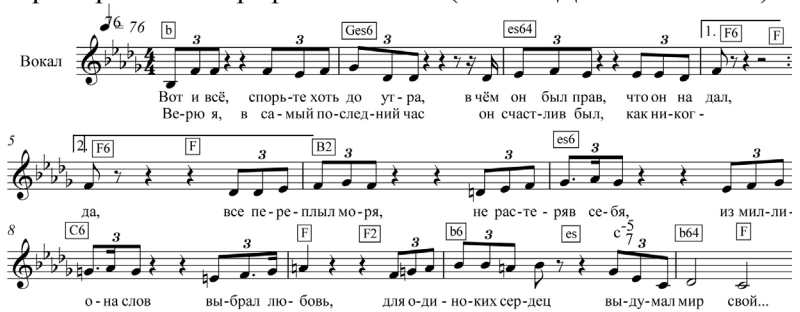


баховской Токкаты и фуги ре минор (а именно темы фуги), совпадает даже тональность (нотный пример 3).

родолжая разговор о вокальной мелодике, нельзя не отметить «Реквием (памяти Джона Леннона)» (муз. А. Ситковецкого, сл. М. Пушкиной и Б. Баркаса) — одно из самых драматических сочинений «Автографа». Медленный темп, траурное звучание органных аккордов, «скорбная»

тональность си-бемоль минор, с которой начинается произведение (вообще, «Автограф», наверное, является рекордсменом по редко используемым в рок-музыке тональностям), ламентозно ниспадающие тоны гитары, речитативно-приподнятая «речь оратора» (Артур Беркут)… Эта речь начинается с патетической интонации восходящей квинты, которая и становится «ядром» вокальной мелодии: два первых предложения (одинаковых) развиваются именно в этом объеме. В дальнейшем развитии вокальная партия как бы с трудом (краткие мотивы-секвенции), постепенно захватывает все больший диапазон вверх, добираясь до *b* первой октавы, а затем достаточно быстро спускается вниз, замирая в кадансе на ламентозной интонации нисходящей секунды *des — c* (нотный пример 4). Стремительные, словно догоняющие друг друга пассажи синтезатора и гитары в средней части вносят полифонический элемент. После репризы трагическим досказыванием звучит соло гитары.

Пример 4. "Автограф" - "Реквием (памяти Джона Леннона)"



Еще одним ярким примером мелодики «Автографа» является песня «Мир в себе» (муз. А. Ситковецкого, сл. М. Пушкиной). Она была создана в 1986 году, но записана в студии в 1989-м и выпущена на сингле «Мелодии» только в 1990-м, представляя творчество «переходного» этапа — от «классического» к позднему. Эта балладная по характеру медленная композиция написана в куплетной форме с инструментальным разделом вместо одного из куплетов и кодой на основе припева. Несмотря на то что ее мелодические контуры более просты, а многие музыкальные фразы и предложения, вполне
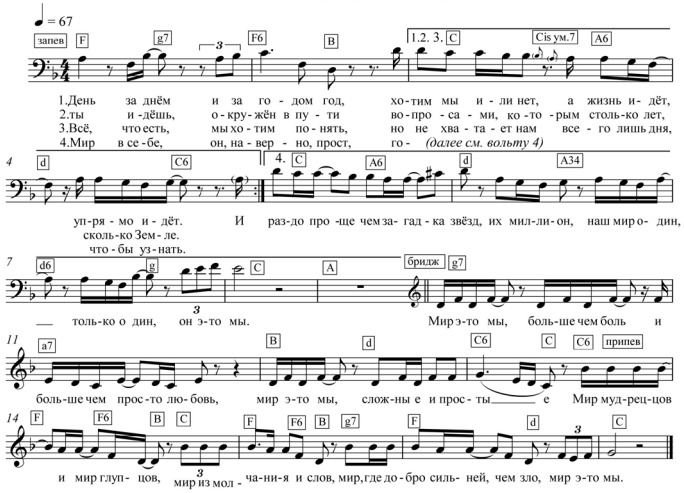
по законам поп-музыки, повторяются, здесь тоже можно обнаружить признаки развертывания. Так, приглушенно начинаясь в малой октаве из скромного «зерна» (терцовый спад и решительный квартовый подъем: *a — f — b*), выразительная мелодия постепенно прорастает до октавы (расширение диапазона идет как вверх, так и вниз). После троекратного проведения начального построения в расширенном четвертом происходит переход в ре минор, затем с помощью широко применяющегося у «Автографа» приема секвенцирования завоевывается промежуточная вершина — *e* первой октавы (нотный пример 5 — запев).

В связке к припеву (бридже) вновь звучат терцовые мотивы, на сей раз мягко-оминоренные, уже в первой октаве. И очень ярко, «с наскока» (*b* первой октавы) захватывается новая вершина, из которой трижды ниспадает пластичная фраза, которая гармонизуется каждый раз чуть по-иному и приводит к остановке на доминанте. Таким образом, диапазон мелодии достигает почти двух октав (что весьма сложно для исполнения), а жанровый комплекс песни объединяет черты колыбельной, романса и гимна. Именно в припеве наиболее ярко проявляется объединяющий гуманистический пафос песни (нотный пример 5 — бридж и припев):

Мир — это мы,
Больше чем боль
И больше, чем просто любовь,
Мир — это мы,
Сложные и простые.
Мир мудрецов и мир глупцов,
Мир из молчания и слов,
Мир, где добро сильней, чем зло,
Мир — это мы![9]

(9) Фрагменты текстов песен цитируются по публикациям на официальном сайте «Автографа» [11]. URL: *http://www.avtograf.com.ru/songs* (дата обращения 20.04.2020).

Пример 5. "Автограф" - "Мир в себе"



Такая же многогранность и развернутость свойственна многим другим композициям — «Корабль», «Ливень» и др. Отметим, что в большинстве случаев стихи (тексты песен) создавались поэтами на уже готовую музыку (ритмическую структуру) в тесном сотрудничестве с композиторами, что говорит о главенстве музыкальной составляющей в произведениях «Автографа».

Элементы музыкального языка барокко настолько глубоко и естественно ассимилированы в звуковой ткани и самом духе многих композиций группы, что сложно говорить о каких-то заимствованиях или же моментах стилизации. И это притом что у «Автографа» достаточно часто используются и явные элементы барочной стилистики, своеобразные «знаки-символы»: мощное звучание органа, декорирующие «виньетки» клавесина, полифонические переплетения голосов, типичные обороты, отсылающие к известным баховским сочинениям, о чем уже шла речь выше. Постоянный диалог с музыкой прошлого прекрасно прочитывался слушателями «Автографа»; при этом отмечалась необычность, нетипичность такого «разговора через века» для отечественной рок-музыки. Как замечательно сказал Аркадий Петров, «этим композициям часто присуща „барочная“ величавость. Гармонические сцепления, мелодические узоры, само

расположение материала в пространстве и времени — во всем этом отголоски органных прелюдий Баха, росчерки из „кончерто гроссо“ Генделя, фактурная плотность хоровых магнификатов и кантат XVIII века. Казалось бы, немыслимое дело: молодые рок-музыканты конца XX века через столетия романтизма и классицизма протягивают руку в сторону искусства Возрождения и барокко, ко временам Пёрселла, Вивальди, Баха!» [10, с. 31].

Эволюция саунда

Группа «Автограф» служит примером профессионального и тщательно выверенного подхода к вопросам саунда (общей звуковой картины, создаваемой посредством тембровых характеристик, электроакустических средств и исполнительских приемов), концертного и студийного звучания. «Автограф» был одной из наиболее продвинутых в техническом плане отечественных рок-групп 1980-х годов. Кратко рассмотрим основные звукотембровые пласты, на основе которых выстраивалось масштабное звуковое здание «Автографа», опираясь на сведения, предоставленные Александром Ситковецким[10].

Самой, пожалуй, значительной частью этого «здания» было звучание клавишных инструментов, за счет которых создавалась «симфоничность», насыщенность саунда. Палитра клавишных тембров складывалась из четырех составляющих: акустические (фортепиано), органные (электроорганы), электронные (в том числе имитировавшие акустические — клавесин, орган, флейта, струнные), а также синтезаторные тембры (не имеющие аналогов в реальном звучании). Клавишные инструменты могли выступать как в роли солирующих, причем нередко в разветвленной многоголосной фактуре, так и сопровождающих, «педалирующих». Отметим, что в «классический» период все эти партии, за исключением буквально двух заранее записанных «заставок», исполнялись Леонидом Макаревичем в реальном времени («вживую»), для чего на сцене выстраивалась внушительная стойка из клавишных инструментов. Группа

(10) Из переписки автора с А. Ситковецким. Электронное письмо от 14.02.2019. Публикуется с разрешения А. Ситковецкого.



Илл. 2. Рок-группа «Автограф». Москва, декабрь 1985 г. Исполняется программа «Век № 20»

постоянно обновляла свой арсенал (в него в разные годы входили такие «культовые» инструменты, как Minimoog, Memorymoog, Roland Jupiter 4, Oberheim OB-8 и другие), внимательно следя за появлением более современных и мощных моделей (секвенсоры, программируемые синтезаторы, использовавшиеся в поздний период).

Важную роль играл саунд электрогитары — в поисках того, что А. Ситковецкий описывал как «густой, толстый, певучий, насыщенный и теплый тон», исполнитель пробовал инструменты разных производителей, перейдя с Fender Stratocaster (он использовался и в «Високосном лете») на Gibson Les Paul, а позже — гитару Charvel Soloist. В рок-саунде фундаментом «звукового здания» являются партии бас-гитары. «Автограф» не был исключением. Однако бас должен был сочетаться с тембровым многоцветьем клавишных и характерным тоном гитары, имея при этом достаточную «читаемость» для исполнения сложных партий с элементами соло (таких у Леонида Гуткина было немало). Здесь тоже можно проследить серьезную эволюцию моделей, от чешских до корейских и японских, каждая со своим звучанием. Основу саунда группы в сочетании с басом форми-

ровал и «характерный 24-дюймовый „щелчок“» двух бочек Виктора Михалина. После довольно разрозненного комплекта ударных группа обзавелась в 1984 году барабанной установкой Yamaha 9000, которая была дополнена комплектом тарелок Zildjian и гонгом. Микрофоны для солистов также подбирались под индивидуальные особенности вокальных тембров. Стоит добавить, что всю аппаратуру для сцены (гитарные и басовые усилители), а также концертное звукоусиление для зала, включая звукорежиссерский пульт, группа возила с собой на гастроли, поскольку это оборудование являлось важной составляющей столь тщательно выверенного саунда.

Для выявления саундовой эволюции «Автографа» в студийной сфере можно сравнить несколько записей композиций разных лет. В песне «Ирландия. Ольстер» хорошо слышно все богатство ранней звуковой палитры. Во вступлении моторно-токкатные элементы у акустического фортепиано (вызывающие столь очевидные коннотации с тематизмом барокко) дополняются «педалями» органа и, далее, ритмически подчеркиваются всей группой. Клавишные партии занимают несколько «этажей» (и звуковых планов) — это сольные пассажи, контрапункты, фоновые аккорды, которые нередко как бы «перекрещиваются» за счет богатого обертонами звучания. Также обращает на себя внимание характерный прием дублирования партии баса низкими нотами синтезатора, придающий саунду дополнительную плотность. При этом электрогитара занимает достаточно локальное место — это краткие контрапункты и достаточно резкие, «шумные» аккорды «Фендера». Со вступлением вокала фактура резко «сжимается»: стремительный речитатив сопровождается только «долбящими» аккордами фортепиано (остается подивиться дикции Сергея Брутяна, с невероятной четкостью проговаривающего текст про «огонь пожарищ»).

Более разреженно звучит средняя часть — тут ведущую роль играет партия бас-гитары в стиле фанк и синкопирующие джазовые ударные. Бас поддерживается «педалями» синтезаторных струнных, к которым постепенно добавляются острые пассажи «клавесина» в низком регистре, подчеркивающие сильную долю акценты фортепиано, «гуляющие» по стереопанораме аккорды и контрапункты электрогитары. В репризе возвращается плотное звучание первой части, а в коде оно еще более усиливается за счет ритмических

и мелодических унисонов. Однако опора не на аккордовые вертикали, а на полифонический тип фактуры все же вносит элементы разреженности, прозрачности.

Интересно сравнить две версии композиции «Монолог», которые, пусть и сделаны были в разные годы с разными певцами, в целом подчинялись одной саундовой идее. Аранжировки практически идентичны за исключением некоторых деталей. Тем не менее есть и различия. У версии 1981 года с Сергеем Брутяном (5-я студия ГДРЗ, запись, как уже говорилось, увидела свет лишь в поздние годы на CD «Автограф-1») насыщенное, строгое звучание, соответствующее мужественному тембру певца[11]. У версии с Артуром Беркутом (1985, студия «Мелодии») несколько более мягкий и рафинированный саунд, выделяется отмеченный выше певучий тон электрогитары, есть отличие в звучании барабанов (особенно малого) — более отчетливых, с хорошо слышимой реверберацией. В обеих версиях представлено все разнообразие клавишного арсенала — от «зуммерных» синтезаторных тембров во вступлении («вращающаяся» фигурация), «струнных» и органных педалей, клавесина и фортепиано до «небесного» струящегося тембра «Муга» (контрапункт вокальной линии в последнем куплете), вносящего в эту драматично-философскую композицию элемент просветления.

Альбом «Каменный край» (1989, студия МДМ, звукорежиссеры Игорь Замараев, Руслан Валонен) стал итогом стилевой эволюции «Автографа», развивавшейся, как уже говорилось, от симфо-прогрессива к более массовым формам мелодичного рока. На первый взгляд, альбом сложно отнести к числу концептуальных — скорее это просто собрание хороших качественно записанных песен. Однако диск объединяет тема странничества — не просто психоделического путешествия, но и буквального «открытия земель», поиска себя в «эпоху перемен» (каковой для группы стал период записи «Каменного края»), общая гуманистически-лирическая направленность. Личностное высказывание, монологичность, характерные для раннего «Автографа», сменяются здесь обобщенным, деиндивидуализи-

(11) Имеется и еще более ранняя запись «Монолога» с С. Брутяном (1980), сделанная для кинофильма «Шляпа» (реж. Л. Квинихидзе), в котором снялись музыканты «Автографа».

рованным обращением к современнику («Город», «О, мой мальчик»). При этом приемы тематического обрамления, репризности, монтажа здесь не используются — в конце 1980-х подобные концептуальные «нагромождения» казались уже устаревшими.

«Каменный край» записан в контексте изменений в клавишно-гитарном арсенале и стилевом курсе группы в целом. Аранжировки прозрачны, разреженны, при этом наполнены деталями. Но это совсем не та «прозрачность», что была характерна для отечественных ВИА в 1970-е годы. Уходят в прошлое густые, «ревущие» тембры органа, «плавающие» соло «Муга», развернутые фортепианные пассажи. Характерны яркие тембры синтезаторов Yamaha и Roland (имитация «фанфар»-духовых, струнных щипковых; экзотические и «фантазийные» звучания в фонах-«подкладах» и контрапунктах), мягкое глиссандирование безладового баса, фрагментарное использование электронных ударных, выверенные гитарные соло. Сохраняется комплементарность фактуры, но значительно больше становится аккордовых вертикалей, четких, «сфокусированных» ритмических линий. Лирическую ноту вносят протяженные, «тоскливые» звуки саксофона, нередко дублирующего клавишные. Типичной особенностью являются переливающиеся «облака» тремолирующей гитары или ритмизованных синтезаторных (перкуссионных) звучностей в верхних слоях фактуры. Вокал чаще всего записан в мультитреке, то есть несколькими дублями в унисон (иногда — в октаву), широко применяется (особенно в припевах) аккордовое многоголосие.

В песнях сделан акцент на развитую запоминающуюся мелодику, куплетно-припевные формы с элементами сквозного развития, четкую равномерноакцентную, иногда почти танцевальную ритмику. Композиции можно разделить на две жанровые категории, типичные для рок-музыки 1980-х: энергичные среднетемповые или подвижные рок-песни («Город», «О, мой мальчик», «Казенный демон», «Мастер») и медленные баллады («Я люблю», «Странник», «Колокол»). В стилевой палитре преобладают актуальные оттенки глэм-рока, «новой волны» и AOR. А достаточно неожиданные влияния даба, регги («Колокол»), кельтской народной музыки («Камень» с отголосками старинного танца-шествия) привносят в эту палитру новые свежие краски.

Эксперименты в области формы: «Век № 20»

Интересны эксперименты «Автографа» в области крупной формы, хотя они и не столь многочисленны. Многие композиции группы отличаются изрядной протяженностью, развернутостью, но по форме они представляют собой либо баллады (куплетная строфика), расширенные за счет инструментальных вставок, импровизаций, «бриджей» — таковы «Реквием (памяти Джона Леннона)», «Монолог», «Мир в себе» и другие, либо трехчастные структуры с контрастной серединой. Выделяется инструментальный парафраз на тему Георгия Свиридова «Время, вперед!» (сонатная форма без разработки)[12]. Обращает на себя внимание тенденция к объединению композиций в рамках концертных программ; здесь центральное место занимает масштабный театрально-концертный вокально-инструментальный цикл «Век № 20», премьера которого состоялась в декабре 1985 года[13] (общая продолжительность проката программы составила год).

Масштабное музыкально-сценическое произведение на стихи поэта-современника Наума Олева занимает промежуточное положение между рок-оперой, кантатой, литературно-музыкальной композицией и вокально-инструментальным циклом (самими авторами жанровая принадлежность определялась как сюита). В полном виде на магнитоальбомах и виниле «Век № 20» не выпускался и в студийном варианте записан не был. Лишь одна часть — песня «Нам нужен мир» — вошла в официальную пластинку фирмы «Мелодия» 1986 года. В 2014 году Сергеем Воеводиным, руководителем официального сайта группы «Автограф», была проведена реконструкция произведения из пяти концертных аудиозаписей 1986 года. Получилось единое полотно длительностью 31 минута 10 секунд — послушать реконструированный «Век № 20» можно на официальном канале группы «Автограф»

(12) Данная композиция подробно разобрана автором в статье «Отечественный рок 1970–1980-х гг. в контексте взаимодействия с академической музыкой» [12, с. 270–271].

(13) 8–15 декабря 1985 года — Тбилисская филармония, 23–29 декабря — Москва, Малая спортивная арена «Лужников». Фрагменты программы в видеозаписи можно посмотреть в передаче «Микрофон включен! „Автограф“» (Пензенское ТВ, декабрь 1986 года. Ведущий: Вячеслав Муравьев). YouTube [электронный ресурс]. URL: *https://youtu.be/n0g0sAHkxxA* (дата обращения 20.04.2020).

в YouTube[14]. Хотя и в этом варианте из-за недостатка записей остались пробелы. В полной версии сочинение длилось около 45 минут, а в концертной, где между частями звучали стихи Наума Олева — около часа. Исполнение сопровождалось мощным световым шоу (здесь «Автограф» тоже был на передовых позициях), хотя многие режиссерские задумки остались невоплощенными[15].

Театральность подчеркивалась сценическим движением — музыканты не были статичны, они взаимодействовали друг с другом, брали на себя дополнительные роли. Первым на сцену выходил барабанщик Виктор Михалин (по образованию, как помним, дирижер-хоровик) и, повернувшись спиной к залу, дирижировал «оркестром» в лице Леонида Макаревича (клавишные) и Леонида Гуткина, который во вступлении играл на весьма необычном для рок-музыки фаготе. Певец Артур Беркут подыгрывал Леониду Макаревичу на клавишных, когда у того «не хватало рук»; эффектным было саксофонное соло в «Акселерате», которое исполнял Артур Беркут, а позже — Сергей Мазаев. Идея масштабного произведения исходила и из стремления показать мастерство музыкантов, обновить звуковую палитру. Авторство композиции указывалось коллективное, хотя у каждого фрагмента был свой автор (или несколько), кое-где использовались прежние заготовки.

По сути, композиция представляет собой масштабную контрастно-составную форму (или слитно-сюитный цикл), где вполне законченные вокально-инструментальные и чисто инструментальные отрывки исполняются без перерыва и объединяются различными типами связей. Как уже говорилось, во время концертного представления песни как бы «разрывались» чтением стихов, что свидетельствует о влиянии жанра литературно-музыкальной композиции. Важно

(14) YouTube [электронный ресурс]. Автограф — Век № 20. Сюита на стихи Наума Олева (частичная реконструкция). URL:https://www.youtube.com/watch?v=_BKMgCy85V4 (дата обращения 24.09.2020).

(15) Подробнее о постановочном замысле, который, будь он реализован, «опередил бы время, и шоу Pink Floyd, привезенное позже в Москву, не воспринималось бы нами как откровение», см. главу М. Пушкиной «Часть II. Забытый автограф» авторства Маргариты Пушкиной из энциклопедии «Легенды русского рока» [8, с. 86–109], а также страницу сайта «Автографа», посвященную «Веку № 20». URL: *http://www.avtograf.com.ru/history/sobytiya/vek-20* (дата обращения 20.04.2020).

и воздействие театральных форм (мюзикл, рок-опера), хотя по драматургическим признакам «Век № 20», конечно, к оперному жанру не относится. В то же время, если бы «Век № 20» в свое время был студийно записан в полном виде, он вполне мог бы рассматриваться как концептуальный альбом.

Даже в отсутствие некоторых частей (вступление, 4 часть, финал) реконструированный «Век № 20» впечатляет своей масштабностью и концептуальной насыщенностью, достойными сравнения с «Tales From Topographic Oceans» Yes или «A Passion Play» Jethro Tull. Всего в цикле (в полном виде) пять основных частей, идущих без перерыва, причем некоторые части, вполне в духе зарубежных психоделик-прроговых команд 1970-х, включают в себя «подразделы»[16]:

Вступление
- Часть 1. «Дитя»
- Часть 2. «Парус детства» (включая «Не спеши взрослым стать» и инструментал)
- Часть 3. «Акселерат»
- Часть 4. «Сон»
- Часть 5. «Век 20»
(включая «Фа минор» и «Нам нужен мир»)

Финал.
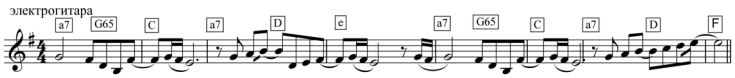
Антивоенный пафос и апокалипсические настроения переплетаются с историей рождения и взросления человека, появившегося на свет «не для мук, войны и беды». В структуре целого важна тональная, тембровая и интонационно-тематическая драматургия. Обрамление музыкального полотна — инструментальные «Вступление» и «Финал» — медитативно-психоделические композиции, где из марева синтезаторных аккордов «выплывает» выразительная и печальная мелодия фагота. Есть в голосе этого инструмента что-то неуловимо русское… Постепенно вступают новые голоса: отзвуки колокола, по-

(16) Структура и фрагменты текста композиции приводятся по материалам, размещенным на сайте группы [11]. URL: *http://www.avtograf.com.ru/songs/874-vek-20-song* (дата обращения 20.04.2020). Отсутствующие части описаны нами по черновым материалам, предоставленным одним из авторов — Александром Ситковецким.

качивающиеся звенящие арпеджиато синтезатора и клавесина, бас, соло-гитара, контрапункты органа, предвосхищающие дальнейшие темы альбома… Ускоряющееся движение и резко вторгающиеся гитарно-синтезаторные аккорды приводят к первой части.

«Дитя» (ре минор) начинается «несерьезными» аккордами клавишных, своим облегченным звучанием отсылающими к поп-музыке, однако прорезающие фактуру октавно-повелительные мотивы электрогитары настраивают на сосредоточенное восприятие. Высокий, несколько «детский» голос Артура Беркута как нельзя лучше подходит к этому амбивалентному образу. После новой яркой гитарной темы в фа мажоре — трудно не уловить, что тональное соотношение этой и предыдущей тем соответствует соотношению между главной и побочной партиями в сонатной форме — следует «Парус детства» (эта метафора встречается в тексте предыдущей части). Его подраздел «Не спеши взрослым стать» — элегическая баллада с «раскидистыми» аккордами электронного фортепиано, постепенно наполняющаяся восторженными интонациями (фа мажор — ре мажор). Протяженный «инструментал» начинается стилизованными «под старину» мотивами клавесина, а «раскачивающиеся» квинты в басу добавляют архаично-фолковый колорит. Из витиеватых импровизаций клавесина вырастает выразительная, с оттенком «ренессансности» тема в партии соло-гитары, звучащая все более мощно (нотный пример 6). Это инструментальная переработка припева из песни Л. Макаревича «Свидание с Леонардо да Винчи», которая в оригинальном виде единственный раз исполнялась на фестивале «Тбилиси-80»[17]. Она постепенно растворяется в парящих гитарных тонах.

Пример 6. "Автограф" - "Век №20" ("инструментал")



(17) См. разъяснения А. Ситковецкого на сайте «Автографа» (указ. ссылка).

Внезапно вторгающиеся ритмичные аккорды синтезатора и гитары, резко ускоряющийся темп обозначают начало следующей части. «Акселерат» — представитель поколения конца XX века, «балбес, но не болван», юноша, задумывающийся о катастрофе, которая, по мысли авторов, грядет в 2000 году. Часть завершается развернутым и динамичным соло саксофона — доходя до высшей точки, развитие обрывается.

Завораживающе красивый эпизод в «вибрафонном» тембре, подготавливающий тему «Сна», переходит в волшебно-таинственные «позывные» («вращающийся» мотив, на фоне которого разворачивается новая мелодия у синтезатора Moog)[18]. Отсутствующий в реконструкции «Сон» (или, по другим источникам, «Страшный сон») включает выразительную балладу с отголосками песенности The Beatles, которую А. Беркут исполняет под аккомпанемент фортепиано. По смыслу этот раздел призван отразить страшные последствия, которые может принести миру ядерная катастрофа, поэтому повествование носит характер отстраненности: все увиденное — всего лишь сон.

Новый вторгающийся раздел (собственно «Век № 20») отмечен энергичным ритмом ударных, аккордами гитары и клавишных. Музыкальное повествование меняет стилевую направленность: от симфо-прогрессива до едва ли не прог-метала, который в то время делал первые робкие шаги на мировой арене, и к мощно звучащему AOR. Подраздел «Фа минор» (фрагмент действительно начинается в этой тональности) — условное название развернутого инструментального эпизода, ведущего к финалу. После виртуозного фортепианного соло звучит новая полетная гитарная тема на фоне пульсирующего ритма бас-гитары и ударных (нотный пример 7). Благодаря некоторой общности с «ренессансной» темой из инструментальной части «Паруса детства» (опевание тоники, натуральная D, гаммообразный ход во второй части мелодического построения) она воспринимается как ее динамизированная (с более мощным звучанием и оживленным темпом) реприза.

(18) Эта тема впоследствии была использована при оформлении музыкального вступления к концерту-реюниону 2005 года.

Нотный пример 7 НЕТ

Далее, по словам самого А. Ситковецкого[19], следует «ломающий» рифф, перетекающий в бас-барабанное ритмическое соревнование, на нем строится «муговское» синтезаторное соло. А завершает эпизод короткое и выразительное соло ударных и выход обратно в гитарную тему, которая подводит мелодически и гармонически к ре минору «Мира».

Заключительная часть «Нам нужен мир» (ее начало тоже маркируется энергичными синтезаторными аккордами) вновь основана на жанровых признаках рок-баллады — повествовательные, раздумчивые интонации, неторопливое движение, повторность строф. От сумрачного ре минора часть развивается к светлому фа мажору и, далее, яркому соль мажору — в коде несколько раз на подъеме повторяется «заглавная» фраза. Завершается цикл в реконструированном виде длительным финальным аккордом, в полном — истаивающим инструментальным «Финалом», перекликающимся со «Вступлением» (и интродукцией ко «Сну»). Таким образом музыкальному материалу придается дополнительная цельность. После драматичнейших коллизий наступает успокоение, медитативное просветление, а звучащие на фоне покачивающихся мотивов клавишных парящие ноты саксофона придают этому музыкальному досказыванию особую «человечность». Остается лишь сожалеть, что «Век № 20» в свое время не был записан студийно в полном виде.

(19) Из переписки автора с А. Ситковецким. Электронное письмо от 14.02.2019.

Заключение

Несмотря на то что в период перестройки рок стал разрешен, открылись шлюзы, волна рок-музыки хлынула на большую сцену, на радио и экраны телевизоров, а рок-музыканты были провозглашены одними из лидеров политической борьбы за обновление, прогрессив-рок не нашел себе места в этом потоке: как уже говорилось, направление в целом «встало на паузу». Тем не менее «Автограф», задав высокую планку качества, со всеми изменениями в стилистике и саунде вписался в общемировые тенденции развития прогрессив-рока — схожие моменты можно отметить в работах Yes, Rush, Kansas, Genesis, Marillion и других известных западных групп в конце 1980-х — начале 1990-х годов. При этом музыка «Автографа» на всех этапах стилевой эволюции оставалась самобытной, в ней чувствовалась какая-то «русская душа». Несмотря на высокое официальное признание у нас в стране и искреннюю любовь слушателей, огромный потенциал «Автографа» мог бы полнее раскрыться на мировом уровне, не будь распада в 1990 году. Однако рассуждать об этом можно лишь в сослагательном наклонении. Значительный вклад «Автографа» в развитие отечественной рок-музыки, поднятие ее на новый качественный уровень неоспорим, а творческое наследие коллектива заслуживает дальнейшего исследования, тем более что в архивах музыкантов и их поклонников наверняка имеются неопубликованные материалы.

Автор благодарит Александра Ситковецкого, Леонида Макаревича («Автограф») и Сергея Воеводина (официальный сайт рок-группы «Автограф») за предоставленные материалы.

Список литературы:

1 *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.

2 *Баронин В.* «Каменный край» — десять лет спустя // Джокер–МК. 01.08.1999.

3 *Березовчук Л.* Самоучитель элементарной теории музыки. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2008. 400 с.

4 *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 189 с.

5 *Вашкевич Н.* Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм / Учебное пособие. Тверь, Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства, 2014. 80 с.

6 *Добротворский С.* Рок-поэзия: текст и контекст // Молодежь и проблемы современной художественной культуры: Сб. ст. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 70–83.

7 *Дружкин Ю.* Вокально-инструментальные ансамбли и дискотека как молодежные формы самодеятельного творчества // Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности. М., НИИ Культуры, 1985. Сб. научных трудов № 137. С. 21–42.

8 Легенды русского рока: история отечественной рок-музыки [В. Троегубов, М. Пушкина, А. Липатов и др.]. М.: Moroz Publishing, Леан, 1999. Кн. 1. 278 с.

9 *Носина В.* Символика музыки И. С. Баха. Санкт-Петербург, 1997. 93 с.

10 *Петров А.* «Автограф» // Клуб и художественная самодеятельность. 1981. № 16. С. 31–32. URL: *http://www.avtograf.com.ru/press/1980-e/216-avtograf_2* (дата обращения 20.04.2020).

11 Рок-группа «Автограф» [электронный ресурс]. URL: *http://www.avtograf.com.ru/* (дата обращения 20.04.2020).

12 *Савицкая Е.* Отечественный рок 1970–1980-х гг. в контексте взаимодействия с академической музыкой // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 261–275. URL: *http://vestnik-sk.ru/assets/files/23-Savickaya.pdf*.

13 *Ситковецкий А.* «Автограф»: Аннотация к виниловой пластинке. Всесоюзная студия грамзаписи «Мелодия», Апрелевский завод грампластинок, год выпуска: 1986 (запись 1985 г.). Каталожный номер С6024129000.

14 *Станилов Б.* Рок-группа «Автограф»: Аннотация к виниловой пластинке-миньону. Всесоюзная студия грамзаписи «Мелодия», Апрелевский ордена Ленина завод грампластинок, год выпуска: 1981 (запись 1980 г.). Каталожный номер: С62154034.

15 *Сыров В.* Стилевые метаморфозы рока. 3-е издание, дополненное. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2017. 312 с.

16 *Цукер А.* Русский рок скорее мертв, чем жив? Эпикриз от Романа Сенчина // Музыкальная академия. 2019. № 1 (765). С. 171–182.

17 *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. Издание третье, дополненное. М.: Классика-XXI, 2011. 816 с.

18 *Hegarty P., Halliwell M.* Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s. NY, L.: The Continuum International Publishing Group, 2011. 318 p.

19 *Lambe S.* Citizens of Hope and Glory. The Story of Progressive Rock. Gloucestershire: Amberley Publishing, 2013. 224 p.

References:

1 Asaf'ev B. *Muzykal'naya forma kak process* [Musical form as a process]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971. 376 p. (In Russ.)

2 Baronin V. "Kamennyj kraj" — desyat' let spustya ["The Stone Land" — ten years after] // *Dzhoker–MK* [Joker–MK]. 01.08.1999. (In Russ.)

3 Berezovchuk L. *Samouchitel' elementarnoj teorii muzyki* [Tutorial of elementary theory of music]. Saint Petersburg, Kompozitor Publ., 2008. 400 p. (In Russ.)

4 Bobrovskij V. *Funkcional'nye osnovy muzykal'noj formy* [Functional basics of musical form]. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 189 p. (In Russ.)

5 Vashkevich N. *Semantika muzykal'noj rechi. Muzykal'nyj sintaksis. Slovar' muzykal'nyh form* [The semantics of musical speech. Musical syntax. Dictionary of Musical Forms]. Tver', Tver' regional educational and methodical center of educational institutions of culture and art Publ., 2014. 80 p. (In Russ.)

6 Dobrotvorskij S. Rok-poeziya: tekst i kontekst [Rock poetry: text and context]. *Molodezh' i problemy sovremennoj hudozhestvennoj kul'tury* [Youth and problems of modern art culture. Collection of articles]. Leningrad, LGITMiK Publ., 1990, pp. 70–83. (In Russ.)

7 Druzhkin Y. Vokal'no-instrumental'nye ansambli i diskoteka kak molodezhnye formy samodeyatel'nogo tvorchestva [Vocal and instrumental ensembles and discoteque as forms of amateur creativity for youth]. *Molodezh' i kul'tura. Problemy dosuga, hudozhestvennogo tvorchestva, stanovleniya lichnosti* [Youth and Culture. Problems of leisure, art, formation of personality]. Moscow, NII Kul'tury Publ., 1985, no. 137, pp. 21–42. (In Russ.)

8 *Legendy russkogo roka: istoriya otechestvennoj rok-muzyki* (V. Troegubov, M. Pushkina, A. Lipatov i dr.) [Russian Rock Legends: History of Russian Rock Music]. Moscow, Moroz Publishing, Lean Publ., 1999. Vol. 1. 278 p. (In Russ.)

9 Nosina V. *Simvolika muzyki I. S. Baha.* [Symbolism of J.S. Bach's music]. Saint Petersburg, 1997. 93 p. (In Russ.)

10 Petrov A. "Avtograf". *Klub i hudozhestvennaya samodeyatel'nost'* [Club and amateur performances], 1981, no. 16, pp. 31–32. (In Russ.)

11 Rok-gruppa "Avtograf" (elektronnyj resurs). [Rock band "Avtograf". An official site]. Available at: http://www.avtograf.com.ru/ (Available at20.04.2020). (In Russ.)

12 Savickaya E. Otechestvennyj rok 1970–1980-h gg. v kontekste vzaimodejstviya s akademicheskoj muzykoj [Russian rock of the 1970–1980s in the context of interacting with art music]. *Vestnik slavyanskih kul'tur.* — 2019. — Vol. 52. — Pp. 261–275. — Available at: *http://vestnik-sk.ru/assets/files/23-Savickaya.pdf*. (In Russ.)

13 Sitkoveckij A. *"Avtograf".* Annotaciya k vinilovoj plastinke ["Avtograf". Liner notes of the vinyl record]. Vsesoyuznaya studiya gramzapisi "Melodiya", Aprelevskij zavod gramplastinok, 1986 (god zapisi: 1985). [All-Union Recording Studio "Melody", Aprelevka Record Plant, year of release: 1986, year of recording: 1985]. Catalog number: S6024129000. (In Russ.)

14 Stanilov B. *Rok-gruppa "Avtograf".* Annotaciya k vinilovoj plastinke-min'onu. [Rock band "Avtograf". Liner notes of the vinyl record]. Vsesoyuznaya studiya gramzapisi "Melodiya", Aprelevskij ordena Lenina zavod gramplastinok, god vypuska: 1981 (god zapisi: 1980). [All-Union Recording Studio "Melody", Aprelevka Record Plant, year of release: 1981, year of recording: 1980]. Catalog number: S62154034. (In Russ.)

15 Syrov V. *Stilevye metamorfozy roka* [Stylistic metamorphosis of Rock]. Third edition, supplemented. Saint Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2017. 312 p. (In Russ.)

16 Cuker A. Russkij rok skoree mertv, chem zhiv? Epikriz ot Romana Senchina [Is Russian rock is rather dead than alive? Epicrisis from Roman Senchin]. *Muzykal'naya akademiya*, 2019, no. 1 (765), pp. 171–182. (In Russ.)

17 Shvejcer A. *Iogann Sebast'yan Bah* [Johann Sebastian Bach]. Third edition, supplemented. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2011. 816 p. (In Russ.)

18 Hegarty P., Halliwell M. *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s*. New York, London, The Continuum International Publishing Group, 2011. 318 p.

19 Lambe S. Citizens of Hope and Glory. The Story of Progressive Rock. Gloucestershire, Amberley Publishing, 2013. 224 p.

УДК 749
ББК 85.126

Дежурко Артем Константинович
Аспирант, преподаватель, Школа дизайна НИУ ВШЭ, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0658-1753
adezhurko@gmail.com
Ключевые слова: советский дизайн, советская мебель, атрибуция, анонимный дизайн, прототип, массовое производство, коллекционирование, музеефикация.

Дежурко Артем Константинович

Атрибуция мебели, массово производившейся в СССР в 1960-е годы

Статья предлагает системный подход к атрибуции советской мебели «анонимного дизайна». Выявлен основной корпус источников, где опубликованы ее проекты: шесть альбомов всесоюзных мебельных выставок 1956–1965 гг. и четырнадцать справочников с образцами мебели, освоенной промышленностью. В статье рассказано о восьми атрибуциях, которые автор сделал во время двухлетней работы с одиннадцатью частными коллекциями в Москве, Екатеринбурге, Владивостоке и Киеве, и о типичных сложностях, возникающих при исследовании этого материала.

Dezhurko Artem K.
Postgraduate Student, Lecturer, HSE Art and Design School, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0658-1753
adezhurko@gmail.com
Key words: Soviet design, Soviet furniture, attribution, anonymous design, prototype, mass production, collecting, museumfication.

Dezhurko Artem K.

Issues of Attribution of Furniture Mass-Produced in the USSR in 1960s

The article provides a system approach to attribution of “anonymous” furniture produced in the USSR during the 1960s. It reveals the main bulk of sources where the furniture designs have been published: 6 albums of the All-Soviet furniture exhibitions and 14 catalogues of models accepted by industry. The article reports on 8 attributions the author has made while surveying 11 private collections in Moscow, Ekaterinburg, Vladivostok, and Kyiv. Difficulties of authentication in some cases are observed.

Об элементах советской мебели 60-х обычно пишут как о символах эпохи, в которых отразились ее идеалы и противоречия. Например, так: «Столик трехногий. Тонкие ножки растопырены, столешница имела основания стать треугольной, но рука новатора скруглила углы и придала трем его сторонам асимметричность. Он ломок, неудобен, но в ту пору он воспринят как высшая категория комфорта: во-первых, легок в уборке, во-вторых, легок вообще, это свойство представляется столь важным, как будто главное предназначение столов в том, чтобы их всегда носили с места на место. Ему под стать и кресла, тоже ножки, как у козлят, не вполне обучившихся хождению; спинки откинуты назад, высоки, тверды. Но они прекрасны, в том присягнул бы любой шестидесятник в ту пору, — предметы обихода, чья шаткость и неудобство и даже невыразительность встречают одобрение» [36, с. 322–323]. Из этого отрывка можно многое понять о 60-х, они отразились, как в зеркале, в полированной поверхности столика; но не о самом столике. Кто был тот «новатор», что скруглил его углы? Где и когда был создан проект? Напрасно искать эти сведения в статьях, интерпретирующих мебель 60-х как проявления Zeitgeist'а.

Иногда их можно найти в литературе более узкой тематики, где рассказывается сугубо об истории мебельного дизайна в СССР. Из советских публикаций этого жанра самая обширная — глава «Интерьер» во втором томе «Советского декоративного искусства» [34], из недавних публикаций стоит отметить статьи Марии Майстровской и Юрия Случевского [13], [14], [15], [16], [17], [18] и большой исторический обзор Александра Семенова, где о 1960-х рассказывается в третьем томе [32]. Но и в них мало имен и мало иллюстраций; а в подписях к иллюстрациям имена встречаются лишь в порядке исключения. Дизайнеры предстают в этих текстах больше «историческими деятелями», которые занимали высокие должности, выигрывали конкурсы, получали премии, чем художниками, которые создавали вещи. За что они получали премии, остается загадкой.

Поэтому огромен разрыв между академическим знанием о советском дизайне и массой предметов фабричного производства, сохраняющихся во многих городах нашей страны в квартирах, на дачах, в старых конторских зданиях. Мы не знаем, кто спроектировал все эти вещи.

Между тем отечественная мебель 1950–1980-х годов становится сейчас предметом коллекционирования. Десять лет назад начала собирать советскую мебель московская галерея «Эритаж». А сейчас ее приобретают музеи: Московский музей дизайна, который формирует свою коллекцию с 2012 года, и Московский музей декоративно-прикладного искусства.

При формировании коллекции, как музейной, так и частной, необходима атрибуция предметов дизайна. Первыми начали устанавливать авторство «анонимной» мебели, произведенной в СССР, научные консультанты галереи «Эритаж». Впервые ступив в неизведанную область, они порой совершали ошибки. Досадно, что ложные атрибуции этой галереи, которых уже не найти на ее официальном сайте, получили широкое распространение и сейчас живут самостоятельной жизнью, попадая порой и в научную литературу.

В частности, в книге А. Семенова можно найти фотографию двух кресел из коллекции галереи «Эритаж», приписанных «Козулину В., Манучаровой Н., Савченко В.» [32, с. 22]. Эти три сотрудника Академии строительства и архитектуры УССР (одна из них, Нина Давыдовна Манучарова, возглавляла академический институт художественной промышленности) упоминаются в прессе 1950–1960-х годов как авторы только одного совместного проекта — макета малометражной квартиры с мебелью, показанного в 1958 году в Москве на Постоянной строительной выставке. Кресло в этом мебельном наборе выглядело иначе [см. фото: 7, с. 10].

Мое диссертационное исследование о советской мебели эпохи оттепели выявляет большой пласт источников, прежде не попадавших в поле зрения исследователей. Опираясь на эти источники, мы можем подойти к атрибуции советской мебели массового производства более системно, чем раньше, что совершенно необходимо для ее музеефикации.

В СССР в послевоенные десятилетия дизайном мебели обычно занимались специализированные проектные организации. При совнархозах, пока они существовали, были проектные, проектно-конструкторские и экспериментальные конструкторские бюро по мебели. Ее проектировали также в академиях строительства и архитектуры (в Москве, ленинградском филиале АСиА СССР и в украинской академии в Киеве), в специализированных отделах архитектурных проектных институтов. В Эстонии новую мебель чаще всего проектировало КБ

таллинской фабрики «Стандард», которая выпускала продукцию небольшими партиями для пробных продаж и, в случае ее успеха у покупателей, передавала рабочую документацию другим эстонским фабрикам. [8, с. 15 и далее]. В Москве было несколько проектных бюро городского, областного и союзного подчинения. Самые важные в 1950-е годы — Центральное мебельно-конструкторское бюро и Центральное проектное бюро по мебели, объединенные в 1963 году во Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели. Это лишь основные проектные организации. Их полный обзор не входит в задачи этой статьи.

С середины 1950-х годов проектные бюро по мебели регулярно показывали свои разработки на больших выставках в Москве, некоторые из которых были приурочены к всесоюзным конкурсам на лучшую мебель. Фактически же конкурсами были все эти выставки: на них работали отборочные комиссии, которые, обсудив достоинства и недостатки выставленных прототипов, затем рекомендовали некоторые из них к освоению промышленностью.

С середины 1950-х годов до середины 1960-х прошли семь таких смотров: Всесоюзная выставка мебели в парке Горького (1956); выставка Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели для новых типов квартир односемейного заселения в Новых Черемушках (итоги конкурса были подведены в 1958 г., но выставка продолжалась и в первые месяцы 1959-го); Выставка образцов мебели, санитарно-технического и электротехнического оборудования для общественных и административных зданий 1959 года, выставка Второго Всесоюзного конкурса на создание лучших образцов мебели для современных квартир, домов гостиничного типа, номеров гостиниц и студенческих общежитий в Верхних Мневниках (зима 1961–1962); закрытая выставка конкурсных образцов мебели для общественных зданий на ВДНХ в 1963 году и выставки «Мебель’63» и «Мебель’65», также на ВДНХ.

Рабочие чертежи мебели, отобранной на конкурсах и выставках, передавались учреждениям, которые были их организаторами (сначала в Академию строительства и архитектуры СССР, позже — в ЦМКБ и с 1963 года ВПКТИМ). Эти организации публиковали альбомы с фотографиями и чертежами отобранных образцов. Альбомы, как правило, изданы качественно и богато, с рисованными иллюстрациями и изобретательной версткой, но небольшим тиражом. Очевидно, они предназначались для рассылки по фабрикам. В них всегда можно найти короткий текст, уведомляющий, что производители, желающие взять в разработку ту или иную модель или набор предметов из альбома, могут обратиться за рабочей документацией к учреждению, выпустившему его.

Материалы выставки 1956 года были опубликованы в альбоме «Новая мебель» [26]. Кроме фотографий мебели, там есть ее краткие описания, написанные и подписанные авторами проектов. Это исключительная особенность издания: в дальнейшем, публикуя материалы выставок, составители альбомов ограничивались указанием проектных организаций, а дизайнеров не называли. Материалы всесоюзного конкурса 1958 года (с выставкой в Новых Черемушках) опубликованы в двух альбомах: «Мебель для квартир нового типа» (1959) [21] и «Мебель и оборудование новых квартир» (1960) [23]. Альбом «Мебель и оборудование для общественных зданий» (1960) [22] содержит материалы выставки, прошедшей в 1959 году. Материалы Второго всесоюзного конкурса 1961 года опубликованы год спустя в книге «Новые образцы мебели». [28] После выставок «Мебель’63» и «Мебель’65» также были изданы альбомы образцов [27; 33].

Хотя в официальных материалах конкурсов имена дизайнеров, спроектировавших тот или иной набор или предмет мебели, обычно не упоминаются, по другим публикациям их иногда можно установить. Несколько наборов, премированных на конкурсе 1958 года, выставлялись в 1961 году в Москве на выставке «Искусство в быт». В журнале «Декоративное искусство СССР» опубликовано несколько статей по материалам этой выставки [2], [3], [5], [9], где названы авторы мебели. В журнальных обзорах второго всесоюзного конкурса, 1961 года [10], [6], проектировщики нескольких премированных наборов также названы по именам.

Кроме того, имена дизайнеров можно встретить в альбомах, которые издавали сами проектные организации. В частности, их иногда указывала в своих публикациях Академия строительства и архитектуры УССР [20], [1]. Новинки эстонского мебельного дизайна 60-х (каждый раз с указанием автора) систематически публиковались в таллинском альманахе Kunst ja Kodu. Важнейшие из них сейчас не только атрибутированы, но и собраны и выставлены в постоянной экспозиции Эстонского музея декоративного искусства и дизайна в Таллине.

Предполагалось, что проекты, отобранные комиссиями всесоюзных мебельных выставок, будут приняты к производству повсеместно и никакую другую мебель советские фабрики не будут производить. Правительственные постановления обязывали их брать в производство новые проекты. Кроме того, поощрялось освоение именно тех образцов, которые были отобраны на московских выставках[1]. Впрочем, фабрики могли брать в разработку и другие модели и даже разрабатывать собственные силами своих конструкторских бюро.

О том, какая именно мебель производилась в СССР в 1960-е годы, частично позволяют судить справочники, где перечислены модели, взятые в производство мебельными предприятиями того или иного региона страны. Некоторые из них издавались серийно: литовский[2] и московский под эгидой ВПКТИМ [11], [12], [24], [25]. В справочниках ВПКТИМ указывается не только фабрика, взявшая модель в производство, но и проектная организация, которая ее разработала, и год создания проекта. Кроме того, новинки советской мебельной индустрии ежемесячно публиковал каталог «Новые товары».

Как правило, и в «Новых товарах», и в справочниках идет речь не о том, что фабрики уже производят ту или иную модель, а лишь о том, что они планируют ее освоить. Тем не менее эта группа источников ближе к реальности советского мебельного производства, чем альбомы всесоюзных выставок.

Модели, опубликованные в выставочных альбомах конкурсов, составляют не более трети от тех, что публиковались в справочниках моделей, взятых в производство. Хотя конкурсная процедура задумывалась как обязательная, большинство проектов мебели в 60-е годы получили рекомендацию к промышленному освоению, минуя ее.

Около двух лет я поддерживаю постоянную связь с несколькими энтузиастами, которые коллекционируют мебель 1960-х годов. Большинство из них собирает ее для дальнейшей продажи, поэтому их коллекции постоянно обновляются. Это позволило мне приобрести

(1) См. постановление Совета Министров СССР от 29 августа 1959 г. № 1009 «Об организации производства удобной и экономичной мебели для продажи населению».

(2) Они издавались на русском языке под общим названием «Мебель (технические характеристики)». С 1960 по 1972 г. вышло семь таких сборников.

значительный опыт натурных исследований предметов, массово выпускавшихся советскими мебельными фабриками в 1960-е годы.

На них обычно можно найти знак, оставленный производителем. Это не обязательно бумажная этикетка: иногда штамп, а иногда даже надпись, нанесенная от руки карандашом. Этикетка сохраняется не всегда, редко сохраняется полностью, и почти никогда на ней нельзя разглядеть дату производства: соответствующая графа либо вовсе не заполнена, либо в ней расплывшееся пятно чернил. Косвенным указанием на время производства может служить номер ГОСТа или МРТУ, который на этикетке отпечатан типографским способом и читается всегда (в номере содержится указание на год, когда документ вступил в силу), но предмет мог быть спроектирован и раньше этой даты. Сведений, которые особенно важны историку: когда и кем (или хотя бы в каком учреждении) предмет был спроектирован, — в этикетках найти нельзя.

Иногда прототипы мебели из современных коллекций удается найти среди предметов, показанных на выставках 1956–1965 гг. и опубликованных в альбомах, перечисленных выше. В некоторых случаях это позволяет установить ее авторов.

Например, в одном из частных объявлений о продаже старой мебели, опубликованном на сайте Avito в сентябре 2018 года в Улан-Удэ, предлагалось купить несколько стульев, в которых безошибочно угадывались стулья из набора К58-103, получившего вторую (высшую) премию на всесоюзном конкурсе 1958 года (дизайнеры Юрий Случевский и Александр Белорусский, ЦМКБ). Стулья той же модели (с некоторыми изменениями в деталях) сейчас находятся в собрании московского магазина «Хроносфактор». Они происходят из административного здания завода в подмосковном Дзержинске. Этикеток на них нет. Я рекомендовал приобрести эти стулья Московскому музею дизайна.

Диван и кресла, которые летом 2019 года Катерина Голикова (магазин «Сестры Тихомировы») приобрела в подмосковном ведомственном пансионате, — часть набора К58-119 эстонской фабрики «Стандард» (коллектив дизайнеров во главе с Александром Аусом), разделившего с набором К58-103 победу в конкурсе. Литовский пуф на ножках из гнутой фанеры, находившийся осенью 2019 года в московской коллекции Марины Арутюнян, — часть набора К48-114, представленного



Илл. 1. Юрий Случевский, Александр Белорусский (ЦМКБ, Москва).
Стулья из набора К58-103, 1958. Собрание магазина «Хроносфактор». Фото А. Дежурко



Илл. 2. Юрий Случевский, Александр Белорусский (ЦМКБ, Москва). Набор мебели К58-103, 1958. Фото опубликовано в журнале: Декоративное искусство СССР. 1959. № 5. С. 9.

на тот же конкурс. Набор спроектирован в ЦКБ (с 1959 г. ЭКБ) Литвы, автором пуфа литовские коллекционеры единогласно считают ведущего дизайнера этого бюро Витаутаса Бейгу.

Некоторое время назад мне принадлежал, как сообщалось в этикетке, «комбинированный буфет» В-113/7 Московской мебельной фабрики № 16. Дата производства на этикетке не читалась. Его прототипом следует считать шкафы, представленные той же фабрикой на Всесоюзный конкурс 1961 года и опубликованные в его каталоге как часть набора К61-128 [28, с. 85 и 92]. Имена дизайнеров установить пока не удается.

Если прототип предмета, представленного на атрибуцию, в материалах всесоюзных конкурсов не отыскивается, иногда его удается найти в сборниках проектов, взятых в производство фабриками. В этом случае, как правило, можно уточнить только дату, когда предмет был спроектирован.

Вот два примера. Летом 2019 года в коллекции магазина «Хроносфактор» было несколько стульев одной модели с этикетками разной сохранности. На этикетке, сохранившейся лучше всего, указан производитель (Московская мебельная фабрика № 4), год производства (1981), артикул 01030972 и индекс модели Ж611-145/3. В книге «Модели мебели…» 1964 г. опубликован стул той же формы с артикулом 310 и индексом Ж6112-145 [25, с. 24]. Совпадение индексов, даже частичное, позволяет рассматривать стул из современной коллекции как один из вариантов проекта, созданного не позже 1964 года. .

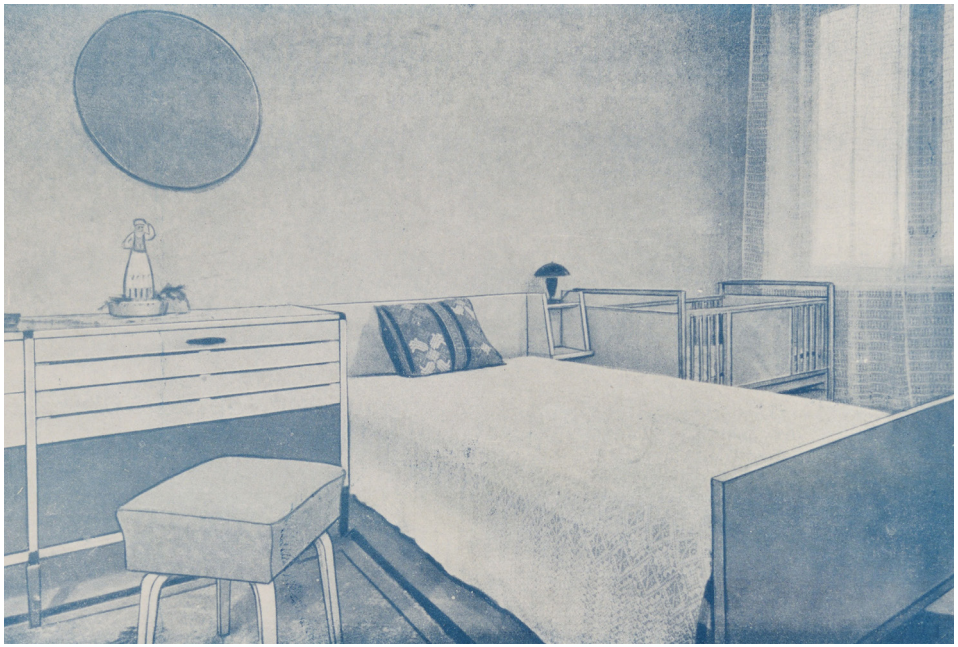
Гарнитур для столовой Рижской мебельной фабрики № 1, два предмета из которого были в коллекции Дины Гусевой летом 2019 года, опубликован в альманахе «Новые товары» в 1960 году [30], причем, что очень необычно для этого издания, в статье назван по имени дизайнер, О. Екабсон. Он был сотрудником постоянного Павильона лучших образцов товаров народного потребления — той же организации, которая выпускала и альманах «Новые товары».

На первый взгляд, описанный метод атрибуции прост и надежен. Существует сравнительно небольшой корпус альбомов и справочников конца 1950-х и начала 60-х, где опубликованы прототипы, рекомендованные к освоению отечественной мебельной промышленностью. Всякий раз, когда требуется атрибутировать предмет «анонимного дизайна», надо соотнести его с изображениями, опубликованными в этих альбомах, и либо мы не получим никакого результата, либо получим



Илл. 3. Витаутас Бейга (ЭКБ, Вильнюс). Пуф из набора К58-114, 1958. Производство Ионавского мебельного комбината, 1962. Осенью 2019 г. было в коллекции Марины Арутюнян, Москва. Фото А. Дежурко

Илл. 4. Витаутас Бейга, Лигия-Мария Стапулёнине (ЭКБ, Вильнюс). Набор мебели К58-114, 1958. [21, с. 208]





Илл. 5. О. Екабсон (Павильон лучших образцов товаров народного потребления, секция Латвии). Буфет, 1960. Летом 2019 года был в коллекции Дины Гусевой, Москва. Производство Рижского мебельного комбината. Фото А. Дежурко



Илл. 6. Публикация гарнитура О. Екабсона в альманахе «Новые товары», 1960 [30]

результат, которому можем доверять. Однако на практике исследователь часто сталкивается с трудностями, которые этот метод преодолеть бессилен.

Вот два особенно запутанных случая.

В сентябре 2018 года в коллекции киевского реставратора мебели Николая Степанца появилось редкое кресло с регулируемым наклоном спинки, фиксирующейся в четырех положениях. Велико его сходство с креслом Экспериментального конструкторского бюро по мебели совнархоза Литовской ССР, представленным на Всесоюзный конкурс 1958 года. В коллекции Литовского фонда дизайна это кресло хранится как произведение известного дизайнера Лигии-Марии Стапулёнине.

Кресло Стапулёнине с откидывающейся спинкой выпускал Вильнюсский мебельный комбинат. Но их производили (или планировали производить) и другие предприятия, не только литовские. В июльском номере каталога «Новые товары» за 1959 г. [4] кресло Лигии Стапулёнине с подлокотниками измененной формы опубликовано как новинка одной из ленинградских фабрик. В 1962 году очень похожее кресло опубликовано в украинском альбоме «Мебель для квартир односемейного заселения» как проект института «Укргипромебель» [1, с. 135, с. 138]. Разница между ним и оригинальной разработкой литовского дизайнера незначительна.

Кресло, попавшее в руки киевского коллекционера, из трех вариантов модели ближе всего к третьей. Но и от нее оно сильно отличается: добавлена обвязка ножек и подлокотники поставлены задом наперед.

Если бы мы собирались показать это кресло на выставке или приобрести в коллекцию музея, мы должны были бы ответить на несколько непростых вопросов. Считать ли его произведением Лигии Стапулёнине? Если нет, то можно ли считать авторами кресла плагиаторов из «Укргипромебели» — ведь и от их чертежей предмет существенно отличается? Корректно ли вообще говорить, что у него есть автор?

Подобные вопросы возникают постоянно при изучении мебели, которую выпускали советские фабрики. Как писали заслуженные советские дизайнеры в одной недавней статье, «…настоящей бедой для проектировщиков стала „доработка“ авторских проектов на производстве людьми несведущими, непрофессиональными, которые, как



Илл. 7. Лигия-Мария Стапулёнине. Кресло из наборов К58-113 и К58-114, 1958. Производство Вильнюсского мебельного комбината. Весной 2019 года был в коллекции Томаса Микламанавичюса, Вильнюс. Фото: Т. Микламанавичюс



Илл. 8. Кресло из коллекции Николая Степанца, Киев. Фото Н. Степанца



Илл. 9. Ирма Каракис (?). Кресло из набора Кр61-150, 1961. Коллекции магазина «Сестры Тихомировы». Фото А. Дежурко



Илл. 8. Кресло из набора Кр61-150, 1961 [28, с. 245]

правило, искажали проект до неузнаваемости. Работники комбинатов и фабрик часто „приспосабливали“ новые изделия к своим неорганизованным производствам и своему дилетантскому вкусу, тем самым нанося огромный урон художественному и исполнительскому уровню» [18, с. 252]. Хорошо описан в историографии случай, когда Московская мебельная фабрика № 2 так исказила проект секционной мебели Юрия Случевского (одного из авторов процитированной статьи) из все того же набора К58-103, что дизайнер отказался считать ее своей [35], [31], [15, с. 39].

Даже тогда, когда модель воспроизведена относительно точно, размеры серийного предмета могут существенно не совпадать с теми, которые указаны в опубликованных чертежах (в корпусной мебели до нескольких сантиметров). Сталкиваясь с такими случаями, иногда непросто решить, одна и та же перед нами модель или две похожих, но разных.

Пример такого неполного совпадения — два изношенных кресла, которые в декабре 2018 года принадлежали московским коллекционерам Дине Гусевой и Катерине Голиковой (магазин «Сестры Тихомировы»). Установлено сходство между ними и креслом из набора Кр61-150 института «Укргипромебель» (Киев), представленного на Второй всесоюзный конкурс 1961 года [28, с. 245]. Сходство неполное. Однако, на мой взгляд, оно достаточно велико, чтобы кресло, опубликованное в каталоге, считать прототипом фабричного.

Олег Юнаков, внук киевского дизайнера Ирмы Иосифовны Каракис, показал мне фотографию мебельного набора из личного архива своей бабушки. Стеллажная мебель в нем практически та же, что мебель в наборе Кр61-150. На обороте фотографии написано: «Набор мебели с применением гнуто-штампованных-элементов (№ 56). Автор И.И. Каракис (совместно с худ. Однопозовым)». В биографии архитектора Семена Однопозова встречается такое известие: «В 1961 г. мебельный набор № 56, разработанный архитекторами С. Однопозовым и И. Каракис, на выставке в Москве был отмечен специальной премией» [29, с. 43].

У мебельных конкурсов была своя система индексации, а у проектных институтов — своя. Свидетельства двух авторитетных источников, независимых друг от друга, убеждают нас в том, что Кр61-150 и 56 — один и тот же набор.

Казалось бы, вот и установлено авторство. На беду, я решил показать фотографии кресла, попавшего в руки московских коллекционеров, самому Семену Однопозову, с которым я установил связь через Игоря Семеновича, сына архитектора и автора книги о нем. Архитектор сообщил в ответ, что институт «Укргипромебель» представил на московский конкурс 1961 года только один набор мебели, у которого два автора — он, Семен Однопозов, и Ирма Каракис. Кресла, о которых идет речь, в этот набор не входили. Более того, Однопозов уверен, что до 1961 года их не проектировали в «Укргипромебели».

Вопреки этому свидетельству, в каталоге конкурса опубликовано целых три мебельных набора, спроектированных в институте «Укргипромебель» — два в Киеве и один в Мукачевском филиале. Два киевских проекта, с индексами Кр61-150 и Кр61-151, очень отличаются друг от друга: в частности, в первом несущие конструкции деревянные, а во втором — металлические. Вряд ли их можно принять за один набор. И, согласно источникам, Семен Однопозов проектировал оба. Память — ненадежный источник. Если между устным свидетельством и документом есть противоречие, следует доверять документу. Но как быть, если автор, который, согласно документам, спроектировал предмет, отказывается считать его своим? По счастью, есть еще Ирма Каракис. Она тоже не подтвердила свое авторство, но хотя бы не опровергла его.

Натурные исследования подтверждают господствующее в историографии мнение, что формы образцов, рекомендованных к массовому производству на конкурсах и выставках рубежа 50–60-х годов, на мебельных фабриках искажались очень часто, порой до неузнаваемости. Предмет, выпущенный в точном соответствии с замыслом автора, — редкость. Это ставит нас перед трудным вопросом: где установить порог максимально допустимых отклонений, преодолев который, фабричный предмет уже не будет считаться произведением дизайнера, который спроектировал прототип?

Так или иначе, очевидно, что наибольшей ценностью и преимущественным правом оказаться в музейной коллекции обладают предметы, в которых первоначальный проект изменен в наименьшей степени. А значит, альбомы выставок, где опубликованы прототипы серийных изделий, важны для нас не только как источник сведений о времени и месте их создания, но и как документация авторского замысла.

Список литературы:

1 *Ахтеров И.С., Каракис И.И., Свешников О.А.* Мебель для квартир односемейного заселения. Киев: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре УССР, 1962. 194 с.

2 *Баяр О.Г.* Красивое в простом // Декоративное искусство СССР. 1961. № 7. С. 1–6.

3 *Бибикова И.* Пластмасса в быту // Декоративное искусство СССР. 1961. № 7. С. 7–11.

4 *Волкович М.* Мягкая мебель // Новые товары. 1959. № 7.

5 *Выголов В.* Цвет в интерьере // Декоративное искусство СССР. 1961. № 8. С. 1–6.

6 *Каменский Л.В.* Новые образцы мебели (по материалам конкурса) // Архитектура СССР. 1962. № 2. С. 15–19.

7 *Каменский Л.В., Сипко А., Свешников О.* Для новых квартир // Декоративное искусство СССР. 1958. № 7. С. 6–10.

8 *Кокла Р., Свердлов С.* Производство мебели в Эстонской ССР. Таллин: Эстонское государственное издательство, 1959. 30 с.

9 *Луппов Н.А.* Интерьер — комплекс искусств // Декоративное искусство СССР. 1961. № 9. С. 10–12.

10 *Луппов Н.А.* Новое направление утвердилось // Декоративное искусство СССР. 1962. № 1. С. 4–13.

11 Лучшие модели мебели. Рекомендованы к массовому производству в 1965–1966 гг. Часть 1. М., 1964. 291 с.

12 Лучшие модели мебели. Рекомендованы к массовому производству в 1965–1966 гг. Часть 2. М., 1965. 256 с.

13 *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Выставки мебели: 1956 год (часть 1) // Мебельный мир. 2014. № 3. С. 32–35.

14 *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Выставки мебели: 1956 год (часть 2) // Мебельный мир. 2014. № 4. С. 26–29.

15 *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Выставки мебели: 1958–1959, Новые Черемушки: «1-я Всесоюзная выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилища» // Мебельный мир. 2015. № 2. С. 36–39.

16 *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Выставки мебели: 1961 год, 2-я Всесоюзная выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилища // Мебельный мир. 2015. № 4. С. 26–29.

17 *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Выставки мебели: 1961 год, 2-я Всесоюзная выставка-конкурс на лучшие образцы мебели // Мебельный мир. 2016. № 1. С. 24–27.

18 *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Новации и проблемы обстановочного комплекса жилого интерьера 1960-х // Массовое жилище как объект творчества: роль социальной инженерии и художественных идей в проектировании жилой среды. Опыт XX и проблемы XXI века. М.: БуксМАрт, 2015. С. 247–255.

19 Мебель (технические характеристики). Сборник седьмой. Вильнюс: Минтис, 1972. 381 с.

20 Мебель для жилья. Пособие по проектированию. Киев: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре УССР, 1960. 299 с.

21 Мебель для квартир нового типа. М.: Центральное бюро технической информации Главстандартдома при Госстрое СССР, 1959. 294 с.

22 Мебель и оборудование для общественных зданий. Каталог составлен по материалам выставки мебели и оборудования для общественных зданий 1959–1960 гг. М.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960. 186 отд. л. в папке.

23 Мебель и оборудование новых квартир. М.: 1960. 68 отд. л. в папке.

24 Модели мебели, зарегистрированные в Государственном комитете по лесной, целлюлозно-бумажной, деревообрабатывающей промышленности и сельскому хозяйству при Госплане СССР и рекомендованные к производству. Сборник 1. М., 1964. 60 с.

25 Модели мебели, зарегистрированные в Государственном комитете по лесной, целлюлозно-бумажной, деревообрабатывающей промышленности и сельскому хозяйству при Госплане СССР и рекомендованные к производству. Сборник 2. М., 1964. 95 с.

26 Новая мебель. М.: Государственное издательство торговой литературы, 1958. 127 с.

27 Новые модели мебели. М.: Центральный научно-исследовательский институт информации и технико-экономических исследований по лесной, целлюлозно-бумажной, деревообрабатывающей промышленности и лесному хозяйству, 1964. 156 с.

28 Новые образцы мебели (По результатам первой очереди II Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели для жилых и общественных зданий). М.: Центральный институт технической информации и экономических исследований по лесной, бумажной и деревообрабатывающей промышленности, 1962. 328 с.

29 *Однопозов И.С.* Семен Однопозов: человек, архитектор, художник. Киев, 2017. 344 с.

30 Рижская мебель // Новые товары. 1960. № 6.

31 С выставки — в жизнь // Новые товары. 1961. № 7.

32 *Семенов А.В.* Дизайн мебели в СССР. Книга III. 1955–80-е. СПб., 2017. Рукопись. 134 с.

33 Современная мебель. М.: Центральный научно-исследовательский институт информации и технико-экономических исследований по лесной, целлюлозно-бумажной, деревообрабатывающей промышленности и лесному хозяйству, 1967. 161 с.

34 *Толстой В.П., Рябушин А.В., Дамский А.И.* Интерьер // Советское декоративное искусство, 1945–1975: очерки истории / отв. ред. В.П. Толстой. М.: Искусство, 1989. С. 13–42.

35 *Травин И.* Новый набор мебели // Декоративное искусство СССР. 1961. № 3. С. 12–13.

36 *Уварова И.П.* Художник, время, вещь [Электронный ресурс] // Художественная культура. 2019. № 3. С. 300–337. (Статья впервые опубликована в журнале «Декоративное искусство СССР», 1987. № 117. С. 8–38). URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/df4/hk_2019_3_300_337_uvarova.pdf (дата обращения 05.05.2020).

References:

1 Ahterov I.S., Karakis I.I., Sveshnikov O.A. *Mebel' dlya kvartir odnosemejnogo zaseleniya* [Furniture for single-family apartments]. Kiev, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arhitekture USSR Publ., 1962. 194 p. (In Russ.)

2 Bayar O.G. Krasivoe v prostom [Beautiful in Simple]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1961, no. 7, pp. 1–6. (In Russ.)

3 Bibikova I. Plastmassa v bytu [Plastic in Everyday Life]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1961, no. 7, pp. 7–11. (In Russ.)

4 Volkovich M. Myagkaya mebel' [Upholstered Furniture]. *Novye tovary*, 1959, no. 7. (In Russ.)

5 Vygolov V. Cvet v inter'ere [Color in the Interior]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1961, no. 8, pp. 1–6. (In Russ.)

6 Kamenskij L.V. Novye obrazcy mebeli (po materialam konkursa) [New Furniture Samples (Based on Competition Materials)]. *Arhitektura SSSR*, 1962, no. 2, pp. 15–19. (In Russ.)

7 Kamenskij L.V., Sipko A., Sveshnikov O. Dlya novyh kvartir [For New Apartments]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1958, no. 7, pp. 6–10. (In Russ.)

8 Kokla R., Sverdlov S. *Proizvodstvo mebeli v Estonskoj SSR* [Furniture Manufacture in the Estonian SSR]. Tallin, Estonskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1959. 30 p. (In Russ.)

9 Luppov N.A. Inter'er — kompleks iskusstv [Interior — a Complex of Arts]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1961, no. 9, pp. 10–12. (In Russ.)

10 Luppov N.A. Novoe napravlenie utverdilos' [A New Direction was Established]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1962, no. 1, pp. 4–13. (In Russ.)

11 *Luchshie modeli mebeli. Rekomendovany k massovomu proizvodstvu v 1965–1966 gg. Chast' 1* [The Best Furniture Models. Recommended for Mass Production in 1965–1966. Part 1]. Moscow, 1964. 291 p. (In Russ.)

12 *Luchshie modeli mebeli. Rekomendovany k massovomu proizvodstvu v 1965–1966 gg. Chast' 2* [The Best Furniture Models. Recommended for Mass Production in 1965–1966. Part 2]. Moscow, 1965. 256 p. (In Russ.)

13 Majstrovskaya M.T., Sluchevskij Yu.V. Vystavki mebeli: 1956 god (chast' 1) [Furniture Exhibitions: 1956 (Part 1)]. *Mebel'nyj mir*, 2014, no. 3, pp. 32–35. (In Russ.)

14 Majstrovskaya M.T., Sluchevskij Yu.V. Vystavki mebeli: 1956 god (chast' 2) [Furniture Exhibitions: 1956 (Part 2)]. *Mebel'nyj mir*, 2014, no. 4, pp. 26–29. (In Russ.)

15 Majstrovskaya M.T., Sluchevskij Yu.V. Vystavki mebeli: 1958-1959, Novye Cheryomushki: "1-ya Vsesoyuznaya vystavka-konkurs na luchshie obrazcy mebeli dlya zhilishcha" [Furniture Exhibitions: 1958–1959, New Cheryomushki: "1st All-Union Exhibition-Competition for the Best Samples of Furniture for Home"]. *Mebel'nyj mir*, 2015, no. 2, pp. 36–39. (In Russ.)

16 Majstrovskaya M.T., Sluchevskij Yu.V. Vystavki mebeli: 1961 god, 2-ya Vsesoyuznaya vystavka-konkurs na luchshie obrazcy mebeli dlya zhilishcha [Furniture Exhibitions: 1961, 2nd All-Union Exhibition-Competition for the Best Samples of Furniture for Homes]. *Mebel'nyj mir*, 2015, no. 4, pp. 26–29. (In Russ.)

17 Majstrovskaya M.T., Sluchevskij Yu.V. Vystavki mebeli: 1961 god, 2-ya Vsesoyuznaya vystavka-konkurs na luchshie obrazcy mebeli [Furniture Exhibitions: 1961, 2nd All-Union Exhibition-Competition for the Best Furniture Designs]. *Mebel'nyj mir*, 2016, no. 1, pp. 24–27. (In Russ.)

18 Majstrovskaya M.T., Sluchevskij Yu.V. Novacii i problemy obstanovochnogo kompleksa zhilogo inter'era 1960-h [Innovations and Problems of the Residential Complex of the 1960s]. *Massovoe zhilishche kak ob"ekt tvorchestva: Rol' social'noj inzhenerii i hudozhestvennyh idej v proektirovanii zhiloj sredy. Opyt XX i problemy XXI veka* [Mass Housing as an Object of Creativity: The Role of Social Engineering and Artistic Ideas in Designing a Living Environment. The Experience of the 20th and the Problems of the 21st Century]. Moscow, BuksMArt Publ., 2015, pp. 247–255. (In Russ.)

19 *Mebel' (tekhnicheskie harakteristiki). Sbornik sed'moj* [Furniture (Technical Specifications). Collection of the Seventh]. Vil'nyus, Mintis Publ., 1972. 381 p. (In Russ.)

20 *Mebel' dlya zhil'ya. Posobie po proektirovaniyu* [Furniture for Housing. Design Guide]. Kiev, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arhitekture USSR Publ., 1960. 299 p. (In Russ.)

21 *Mebel' dlya kvartir novogo tipa* [Furniture for Apartments of a New type]. Moscow, Central'noe byuro tekhnicheskoj informacii Glavstandartdoma pri Gosstroe SSSR Publ., 1959. 294 p. (In Russ.)

22 *Mebel' i oborudovanie dlya obshchestvennyh zdanij. Katalog sostavlen po materialam vystavki mebeli i oborudovaniya dlya obshchestvennyh zdanij 1959–1960 gg.* [Furniture and Equipment for Public Buildings. The Catalog is Based on the Materials of the Exhibition of Furniture and Equipment for Public Buildings 1959–1960]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu, arhitekture i stroitel'nym materialam Publ., 1960. 186 sheets. (In Russ.)

23 *Mebel' i oborudovanie novyh kvartir* [Furniture and Equipment for New Apartments]. Moscow, 1960. 68 p. (In Russ.)

24 *Modeli mebeli, zaregistrirovannye v Gosudarstvennom komitete po lesnoj, cellyulozno-bumazhnoj, derevoobrabatyvayushchej promyshlennosti i sel'skomu hozyajstvu pri Gosplane SSSR i rekomendovannye k proizvodstvu. Sbornik 1* [Furniture Models Registered with the State Committee for Forestry, Pulp and Paper, Woodworking and Agriculture under the USSR State Planning Committee and Recommended for Production. Collection 1]. Moscow, 1964. 60 p. (In Russ.)

25 *Modeli mebeli, zaregistrirovannye v Gosudarstvennom komitete po lesnoj, cellyulozno-bumazhnoj, derevoobrabatyvayushchej promyshlennosti i sel'skomu hozyajstvu pri Gosplane SSSR i rekomendovannye k proizvodstvu. Sbornik 2* [Furniture Models Registered with the State Committee for Forestry, Pulp and Paper, Woodworking and Agriculture under the USSR State Planning Committee and Recommended for Production. Collection 2]. Moscow, 1964. 95 p. (In Russ.)

26 *Novaya mebel'* [New Furniture]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo torgovoj literatury Publ., 1958. 127 p. (In Russ.)

27 *Novye modeli mebeli* [New Models of Furniture]. Moscow, Central'nyj nauchno-issledovatel'skij institut informacii i tekhniko-ekonomicheskih issledovanij po lesnoj, cellyulozno-bumazhnoj, derevoobrabatyvayushchej promyshlennosti i lesnomu hozyajstvu Publ., 1964. 156 p. (In Russ.)

28 *Novye obrazcy mebeli* (Po rezul'tatam pervoj ocheredi II Vsesoyuznogo konkursa na luchshie obrazcy mebeli dlya zhilyh i obshchestvennyh zdanij) [New Furniture Samples (According to the Results of the First Stage of the II All-Union Competition for the Best Furniture Samples for Residential and Public Buildings)]. Moscow, Central'nyj institut tekhnicheskoj informacii i ekonomicheskih issledovanij po lesnoj, bumazhnoj i derevoobrabatyvayushchej promyshlennosti Publ., 1962. 328 p. (In Russ.)

29 Odnopozov I.S. *Semen Odnopozov: chelovek, arhitektor, hudozhnik* [Semen Odnopozov: Man, Architect, Artist]. Kiev, 2017. 344 p. (In Russ.)

30 Rizhskaya mebel' [Riga's Furniture]. *Novye tovary*, 1960, no. 6. (In Russ.)

31 S vystavki — v zhizn' [From the Exhibition — to Everyday Life]. *Novye tovary*, 1961, no. 7. (In Russ.)

32 Semenov A.V. *Dizajn mebeli v SSSR. Kniga III. 1955–80-e* [Furniture Design in the USSR. Book III. 1955–80s]. Manuscript. St. Petersburg, 2017. 134 p. (In Russ.)

33 *Sovremennaya mebel'* [Modern Furniture]. Moscow, Central'nyj nauchno-issledovatel'skij institut informacii i tekhniko-ekonomicheskih issledovanij po lesnoj, cellyulozno-bumazhnoj, derevoobrabatyvayushchej promyshlennosti i lesnomu hozyajstvu Publ., 1967. 161 p. (In Russ.)

34 Tolstoj V.P., Ryabushin A.V., Damskij A.I. Inter'er [Interior]. *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo, 1945–1975: ocherki istorii* [Soviet decorative art, 1945–1975: essays on history], ed. V.P. Tolstoj. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, pp. 13–42. (In Russ.)

35 Travin I. Novyj nabor mebeli [A New Set of Furniture]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1961, no. 3, pp. 12–13. (In Russ.)

36 Uvarova I.P. Hudozhnik, vremya, veshch' [Artist, Time, Thing]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, 2019, no. 3, pp. 300–337. (First published in: Dekorativnoe iskusstvo SSSR, 1987, no. 117, pp. 8–38). Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/df4/hk_2019_3_300_337_uvarova.pdf. (accessed 05.05.2020) (In Russ.)

УДК 791
ББК 85.375

Сараскина Людмила Ивановна
Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com
Ключевые слова: Достоевский, Генрих Бёлль, Иосиф Бродский, Петербург, город писателя, документальный кинематограф.

Сараскина Людмила Ивановна

Писатель и его город: взгляд из Европы

В статье рассмотрена история создания документального фильма западногерманского режиссера Уве Бранднера (1941–2018) «Писатель и его город: Достоевский и Петербург», снятого по сценарию немецкого писателя, лауреата Нобелевской премии (1972) Генриха Бёлля (1917–1985). Поставлен вопрос: что подвигло его заняться жизнеописанием Достоевского с уклоном в писательское краеведение, выяснена природа глубокого интереса бывшего солдата Третьего рейха к жизни и творчеству русского писателя. Анализируется цензурный запрет картины к показу в СССР, связанный с именами А.И. Солженицына и И.А. Бродского. Документальное свидетельство Генриха Бёлля о Достоевском стало частью большой темы: чем была для русского писателя Европа как цивилизация, культурная традиция и художественный образец.

В статью включены материалы обсуждения фильма спустя полвека после его создания в киноцентре студии «Ленфильм» (2018).

Saraskina Liudmila I.
Doctor of Philology, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com
Key words: Dostoevsky, Heinrich Böll, Joseph Brodsky, St. Petersburg, the city of the writer, documentary cinema.

Saraskina Liudmila I.

The Writer and His City: A View from Europe

The subject of this paper is the documentary (TV) film Der Dichter und seine Stadt. F.M. Dostojewskij und Petersburg (The Writer and His City. F.M. Dostoevsky and St. Petersburg, 1969) by the West German film director Uwe Brandner (1941–2018). The scenario for the film was written by the German writer Heinrich Böll (1917–1985, the Nobel Prize for Literature in 1972). In the paper, the questions are asked: what moved Heinrich Böll to study Dostoevsky's life in the context of local history; why the former soldier of the Third Reich developed such a deep interest in the life and work of the Russian writer. Next, the censorship ban of the film in the USSR (caused by the names of A.I. Solzhenitsyn and J.A. Brodsky) is analysed. Heinrich Böll's documentary about Dostoevsky has become part of the wider query: what, for the Russian writer, was the meaning of Europe as a civilization, a cultural tradition and a model in the sphere of art.
The paper includes the materials of the discussion about the film, which took place half a century after its production, in 2018, at the Lenfilm studio.

Огромное число зарубежных экранизаций по произведениям Достоевского и нулевое — или близкое к нулю — количество художественных картин о самом авторе, его судьбе и жизни: эта беглая констатация не может не привлечь внимание и исследователя-киноведа, и зрителя — любителя биографических картин.

Резонно допустить, что у проблемы столь очевидного дисбаланса две стороны — фактическая и интерпретационная. Факты имеет смысл проверить выборочно, на фигурах самых значительных, бесспорных, обладающих мировой известностью.

Итак, *Достоевский*: восемьдесят восемь зарубежных экранизаций романов и повестей, не считая фильмов совместного производства. Две картины европейских авторов о само́м Достоевском.

Лев Толстой: сорок шесть зарубежных экранизаций и три зарубежных картины, где Лев Толстой — биографический герой.

Шекспир: сорок две русскоязычных экранизации пьес и ни одной отечественной биографической картины; художественная кинобиография Шекспира — отрасль всецело британского кинематографа, с редкими примерами иноязычного.

Байрон: ни одного русскоязычного фильма о поэте, ни одной русскоязычной экранизации его произведений при огромном количестве переводов его поэзии.

Оскар Уайльд: среди семи биографических картин, в основном британских, нет ни одной русскоязычной; среди сотен экранизаций — единицы русскоязычных и иноязычных.

Можно с уверенностью утверждать о тенденции: экранизации крупных произведений писателей с международной известностью — чаще всего занятие для интернационального кинематографа; художественные биографические картины об этих же писателях — чаще всего занятие для кинематографов национальных; так, зарубежное экранное искусство ни разу не попыталось воссоздать судьбу Пушкина (среди двадцати двух биографических картин о нем нет ни одной зарубежной); российское игровое кино не пытается воссоздать судьбу Байрона (российских художественных фильмов о судьбе Байрона нет). Так же обстоит дело с зарубежными биографическими фильмами о Лермонтове и Гоголе — их просто нет. Чехов, лидер по числу зарубежных экранизаций русской классики, был экранизирован за

рубежом более трехсот раз, а художественных биографических зарубежных картин всего пять. Немного отстает по числу зарубежных экранизаций Тургенев, но биографической зарубежной картины о нем нет ни одной. И симметрично: несколько сотен англоязычных и иноязычных экранизаций Диккенса и всего три русскоязычных; и ни одной биографической художественной картины, созданной на русском языке. Из семнадцати экранизаций по произведениям Хемингуэя только две русскоязычных, и ни одной русскоязычной художественной кинобиографии. Список можно продолжать сколь угодно долго — результат неизбежно повторится.

Резонно задать вопрос: почему? Причин может быть множество: отсутствие интереса к чужой культуре и к жизни «не своих» писателей; убеждение, что биография не имеет большого значения для понимания творчества и не слишком влияет на него; трудности понимания языка и трудности перевода, недостаточное владение чужой культурой; недостаточное знание истории другой страны; непонимание характера, образа мыслей и мотивов поведения исторических персонажей; боязнь попасть впросак в трактовке образов другой культуры; нехватка смелости и дерзости в освоении «не своего» наследия. И это далеко не все возможные резоны, главные из которых могут звучать вполне риторически: что может подвигнуть российского кинематографиста снять биографическую картину об английском, французском, немецком, итальянском и т. д. писателе? И наоборот: что может повлиять на решение зарубежного кинематографиста снять художественную или документальную картину о жизни писателя русского?

Если вышеупомянутое наблюдение действительно можно счесть за тенденцию, то тем интереснее изучить и понять редкие исключения.

Вернемся к Достоевскому и рассмотрим его случай.

I

Первым (и пока единственным) из европейских писателей, кто попытался прикоснуться к кинобиографии Достоевского, был немецкий романист Генрих Бёлль. В 1969 году на телевидении ФРГ состоялась премьера документального фильма *западногерманского режиссера Уве Бранднера* «Писатель и его город: Достоевский и Петербург», снятого по сценарию Генриха Бёлля (совместно с Э. Коком) [13]. Премьере

предшествовали поездки Бёлля в Москву и Ленинград для сбора материала.

Что подвигло немецкого прозаика, переводчика и сценариста, будущего лауреата Нобелевской премии (он получит ее в 1972 году) заняться жизнеописанием Достоевского, пусть с уклоном в писательское краеведение?

Во-первых, Бёллем был задуман цикл телевизионных фильмов под общим заглавием «**Писатель и его город**», куда должны были войти картины: «**Бальзак и Париж**», «**Диккенс и Лондон**», «**Достоевский и Петербург**». Насколько известно из библиографии Бёлля, осуществлен был только последний фильм из краеведческого цикла — о Достоевском.

Во-вторых, отношение Бёлля к Достоевскому было совершенно особенным. Много раз немецкий писатель сознавался, какое огромное влияние оказало на него творчество Достоевского — романы русского писателя его захватили и потрясли. Впервые он читал их семнадцати-восемнадцатилетним гимназистом в 1934–1935 годах и был единственным в классе кёльнской Гимназии кайзера Вильгельма, кто отказался вступить в «гитлерюгенд» — воинственные юноши-гитлерюгендцы, организованные в группы, нападали на кинотеатры, где шли показы антивоенного фильма «На Западном фронте без перемен», экранизации романа Ремарка, который нацисты запретили и в 1933 году подвергли публичному сожжению. Отказ Бёлль объяснял своей сугубой религиозностью — приверженностью к католицизму, неспособностью к строевым занятиям и отвращением к любым униформам.

Осенью 1939 года Бёлля, студента-филолога Кёльнского университета, призвали на службу в вермахт. Всю Вторую мировую войну в своем солдатском ранце пехотинец, воевавший во Франции, на Украине и в Крыму, носил романы Достоевского, без которых, как он полагал, ему невозможно объяснить себя и мир вокруг.

А собственный мир юноши, сначала продавца букинистического магазина, позже студента, потом солдата вермахта, военнопленного американской армии, столяра в мастерской отца-краснодеревщика, клерка в городском бюро демографической статистики, начинающего литератора, — собственный его мир был бесконечно далек от уклада жизни молодых мужчин царской России, от старого Петербурга, от бедной и убогой жизни большинства персонажей Достоевского.

Но всю жизнь Бёлля тянуло думать о Достоевском, говорить о нем — в стремлении разгадать феноменальную глубину этого писателя; и, конечно, воображение Бёлля притягивала родина писателя — Россия, и город писателя — загадочный, «умышленный» Петербург.

Работая над сценарием картины, Бёлль заново перечитал немецкие и английские переводы романов Достоевского; приезжая в Москву и в Ленинград, работал в музеях Достоевского; ходил по «тем самым улицам», заходил в дома, описанные в «Преступлении и наказании», — те, где могла обитать старуха-процентщица, и те, где мог ютиться в каморке, похожей на гроб, Родион Раскольников. В одной из поездок в Ленинград Бёлля сопровождал экскурсовод-исследователь С.В. Белов — они вместе (с ними еще был внук Достоевского Андрей Федорович и писатель Д.А. Гранин) заходили во двор старухи-процентщицы, поднимались по лестнице Раскольникова, стояли на Сенной площади [2]. Вжиться в образ Петербурга, надышаться воздухом этого уникального города, все увидеть и запомнить стало творческой задачей немецкого романиста и сценариста. Его занимала оптика Достоевского — каким русский романист видит этот город и как он показан в его романах.

Документальная картина Генриха Бёлля имела (вряд ли это покажется странным, учитывая обстоятельства политической жизни в СССР конца 1960-х) драматическую цензурную историю: по крайней мере два ее эпизода стали препятствием для появления картины на советском экране. Она была построена и смонтирована таким образом, что отрывки из произведений Достоевского звучали на фоне движущихся и статичных снимков Ленинграда-Петербурга, людей, интерьеров, книжных иллюстраций. Тексты Достоевского чередовались с комментариями — конкретными рассказами о событиях его жизни и размышлениями Бёлля. В картину было включено первое в СССР киноинтервью Иосифа Бродского [5]. Оно длилось всего 1 мин. 51 сек.: поэт стоит спиной к открытому окну, опираясь на подоконник; лицо едва освещено, фактически в густой тени; угадывается только лоб и воротник белой рубашки. Из окна видна одна из улиц Ленинграда, движется автобус, идут пешеходы. Поэт говорит по-русски, на экране — немецкие субтитры.

«Ленинград — это очень красивый город. Город, красивый той самой красотой, которая либо порождена безумием, либо это безумие

скрывает. Достоевский прожил большую часть жизни в Ленинграде. Он в этом городе и похоронен. И это материально оформленный союз Достоевского с этим городом. В своей речи, посвященной пушкинским торжествам, посвященной памяти Пушкина, Достоевский сказал о Пушкине, что, помимо всего прочего, Пушкин для русской культуры и для русской нации — явление еще и пророческое. То же самое можно сказать и о самом Достоевском. Достоевский — первый русский писатель, затронувший тему абсурда. Говорят, что хороший поэт — это мертвый поэт. И вот Достоевский мертв. Он лежит на кладбище в Лавре, жизнь продолжается, город красив по-прежнему и так же безумен. И в этом правота, в этом пророческая правда Достоевского».

В словах Бродского не было ничего необычного, поэт волновался, закурил во время монолога и продолжал курить. Если это был экспромт, он не очень получился, как не получилось сказать что-нибудь программное, прорывное.

Но дело было вовсе не в том, что же такого особенного скажет Бродский. Бёллю важен был сам факт участия Бродского в фильме — участия в высшей степени знакового. Бёлль сильно рисковал, приглашая к сотрудничеству опального поэта — тот переживал не лучшие свои времена, был преследуем, советские газеты закрепили за ним прозвище «окололитературный трутень». Его клеймили за «паразитический образ жизни», из его стихов выдергивали строки и перевирали их, чтобы компрометация выглядела хоть сколько-то убедительно. Ленинградские газеты регулярно публиковали заказные «письма трудящихся» с требованием наказать «тунеядца Бродского».

И были суды над ним. «*Постановлением народного суда Дзержинского района гор. Ленинграда от 13 марта 1964 года Иосиф Бродский за тунеядство был выселен из гор. Ленинграда сроком на пять лет. Никакие справки о договорах с издательствами и ходатайства членов Союза писателей СССР не помогли. Дополнительным основанием для вынесения приговора послужили свидетельства о том, что стихи Бродского вредно влияют на молодежь (большая часть свидетелей не знала поэта и со стихами его также знакома не была)» [17].*

В вестибюле здания висело объявление: «Суд над тунеядцем Бродским»: приговор, таким образом, был предрешен.

Иосиф Бродский пережил сердечный приступ, разрыв с любимой женщиной, попытку самоубийства, принудительную судебно-медицинскую экспертизу. О времени, проведенном в психбольнице, Бродский вспоминал как о худшем времени в своей жизни: «Психиатрическая тюремная больница в Ленинграде. Мне делали жуткие уколы транквилизаторов. Глубокой ночью будили, погружали в ледяную ванну, заворачивали в мокрую простыню и помещали рядом с батареей. От жара батарей простыня высыхала и врезалась в тело» [9]. Экспертиза обнаружила у поэта «психопатические черты характера», но не отказала ему в трудоспособности. Он пережил ссылку в деревню Архангельской области с обязательным привлечением к труду (имелся в виду сугубо физический труд). Когда в 1968 году он получил приглашение приехать в Англию на поэтический фестиваль, советское посольство в Лондоне заявило: такого поэта в СССР не существует.

Но сомнений в том, что Бродский истинный поэт, у Генриха Бёлля не было. До вынужденного отъезда Бродского из СССР оставалось три года. Телевизионный фильм Бёлля «**Достоевский и Петербург**» в СССР так ни разу не демонстрировался. Цензура не простила немецкому писателю участия Иосифа Бродского; на рекомендацию удалить интервью из картины Генрих Бёлль ответил отказом. *По воспоминаниям сына писателя Рене Бёлля, «совместное кинопроизводство с Советским Союзом находилось под строгим контролем: агент КГБ сопровождал съемки и следил за каждым кадром фильма. В фильме корпус „документального“ о Ленинграде сильно отличается от того, что в то время показывали в советских „документальных“ фильмах» [12].*

Бёллю-сценаристу, несмотря ни на что, советские власти все же не доверяли. А ведь он был самым популярным в СССР западногерманским писателем молодого послевоенного поколения. Его книги прекрасно издавались в переводах на русском языке миллионными тиражами, намного большими, чем в ФРГ, на его родине. Но такая идиллия неминуемо должна была закончиться — в конце концов Бёллю «отказали от дома» — и с этим связан второй цензурный эпизод картины, отмеченный уже не именем Иосифа Бродского, а именем Александра Солженицына.

II

Вспоминает Раиса Орлова, жена Льва Копелева, товарища Солженицына по Марфинской шарашке: «В 1969 году Бёлль опубликовал

большую статью о романе А. Солженицына „В круге первом“, очень высоко его оценив, и предисловие к немецкому изданию романа „Раковый корпус“. Мы с напряжением ждали, — как-то теперь встретит его Москва, как встретимся мы? Ведь теперь все мы оказались в совершенно иной ситуации…

Вокруг А. Солженицына ситуация становилась все более сложной. С одной стороны, ширилась мировая слава, в 1970 году он был награжден Нобелевской премией. С другой стороны — нападки в советской прессе на него усиливались. Бёлль — неустанно, при всех обстоятельствах — защищал Солженицына. Оба непременно хотели встретиться.

15 февраля 1972 г. Прилетели Бёлли. В аэропорту увидели их сначала издали, в очереди к паспортному контролю. Движутся медленно, пропускают, как сквозь шлюзы. Он выглядит измученным. И раньше я знала от Льва о травле: шпрингеровские газеты обвиняли Бёлля в том, что он вдохновляет террористов и даже помогает им. Неужели этому верят, могут верить? Как ему это должно быть мучительно. Нет, не предназначен он для политической деятельности — ни в каком обществе, ни в какой форме.

…В Союзе писателей все эти дни паническая суета — как предотвратить встречу Бёлля с Солженицыным? В. Стеженский заходил ежедневно, а три года не бывал. Спрашивал каждый раз: „Генрих не у вас?“ Я разозлилась: „Поищи под столом или под кроватями“. Прибегала вибрирующая Н.: „Они не должны встречаться. Неужели вы не понимаете, что это повредит всем. После этого у нас запретят книги Бёлля“. Заходил Костя [Богатырев], ему везде мерещатся филеры — у нашего подъезда, на противоположном тротуаре. И машины, паркующиеся против наших окон.

18 февраля. А[ннемари] и Г[енрих] приехали к нам из редакции „Иностранной литературы“ обедать. Они довольны, что у нас никакой торжественности, что мы их не „принимаем“, а просто вместе обедаем. Потом Генрих с Л[ьвом] пошли серьезно, без помех разговаривать в парк.

Вечером собралось почти тридцать человек. И возникло подобие пресс-конференции. Его посадили за стол, остальные разместились на стульях, на диване, на полу. И опять вопросы превращаются в споры. Некоторые очень страстно, напористо наседают на него: почему на

Западе бунтуют молодые? Ведь у них там есть свобода слова, свобода печати, свобода собраний; чего им еще недостает?

Он старается объяснить относительность свободы. „У нас по-настоящему свободные журналисты остались едва ли не только на телевидении. Те, кто в газетах, зависят в большинстве своем от издателей, от редакторов, от их партийных покровителей“. И снова — беды Африки, Латинской Америки, Азии…

20 февраля. Мы с Аннемари и Генрихом у Солженицына. Блины. „Прощеное воскресенье“. За столом И. Шафаревич — математик, член-корреспондент АН. Молчалив, очень благовоспитан, очень правильно говорит по-немецки…

Генрих лучится радостью. Вспоминает, как в детстве в школе больше всего любил математику. „Немецкий язык и литературу у нас преподавали очень скучно“. О делах не говорим. С[олженицын] уверен, что квартира прослушивается: только пишем на отдельных листах, которые сразу же уничтожаем.

Острое чувство: Бёлль не менее, чем С[олженицын], — душевно, быть может, даже более, — близок традициям Толстого, Достоевского, Чехова. А мне он ближе и как писатель, и как человек. Для него каждый человек — всегда цель, люди никогда не средство, не иллюстрация (аллегория, олицетворение) идеи, принципа.

Несколько дней спустя.

Вторая их встреча — на нейтральной почве; все очень конспирируем. С[олженицын] передал тексты своего завещания и еще кое-что. Ни в первый, ни во второй раз я не заметил филеров; впрочем, теперь у них есть электроника, издалека видят.

Г. Б. и А. С. друг другу понравились. У Генриха это как и всегда: все его чувства на лице написаны и в глазах. Но и С[олженицын] вроде потеплел, хотя и с ним — говорит о своем и едва слушает» [11].

Копелевы и их гости не страдали манией преследования, но были элементарно наблюдательны: за ними действительно пристально следили.

Председатель Комитета госбезопасности Ю.В. Андропов докладывал в ЦК КПСС тем же днем, 20 февраля 1972 года («Особая папка. Совершенно секретно»): «15 февраля Бёлль прибыл в Москву, где его, кроме официальных представителей иностранной комиссии Союза писателей, встречал литератор Копелев, близкий друг Солженицына.

После встречи Копелев имел с Бёллем длительную беседу в ресторане, а затем показал ему дом, где проживает сожительница Солженицына Светлова. Учитывая указанные обстоятельства, считали бы целесообразным поручить Секретариату Союза писателей СССР провести с Бёллем беседу, в процессе которой рассказать ему о распространяемых Солженицыным слухах, высказать отрицательное отношение советской общественности к деятельности Солженицына и рекомендовать ему не связывать свое имя с действиями, которые могли бы нанести ущерб отношениям советских писателей с ним» [8, с. 194–195].

Но, судя по дальнейшим донесениям Андропова, никакие беседы, если они и были, не помогли.

«По оперативным данным, — докладывал Андропов в ЦК — президент ПЕН-клуба западногерманский писатель Г. Бёлль 20 февраля 1972 года имел в Москве продолжительную (около трех часов) беседу с Солженицыным на квартире его сожительницы Светловой. Во встрече принимал участие член Союза писателей Копелев, исключенный из членов КПСС за антиобщественную деятельность» [8, с. 195].

Огромный аппарат госбезопасности, вместе со всеми своими филерами и всесильным, казалось бы, руководством, наблюдали и следили за Бёллем, что называется, вхолостую. Еще через семнадцать дней Андропов докладывал: «В дополнении к нашей информации от 22 февраля 1972 года о встречах президента ПЕН-клуба западногерманского писателя Г. Бёлля с советскими литераторами сообщаем, что в Ленинграде, отказавшись от официальных контактов с представителями писательской организации, он имел частные беседы с членом Союза писателей Е. Эткиндом, допускающим политически вредные высказывания… По возвращении в Москву из поездки по Советскому Союзу Бёлль осуществил 8 марта 1972 года встречи с известными своим антиобщественным поведением писателями Л. Копелевым и Б. Окуджавой, а также намерен посетить недавно исключенного из членов Союза писателей А. Галича. 9 марта Бёлль на частной квартире вновь встретился с Солженицыным и Копелевым» [8, с. 196–197].

Но пока следили, как немец встречается с «известными своим антиобщественным поведением Л. Копелевым и Б. Окуджавой», а потом снова с Солженицыным, Бёлль своей личной подписью скрепил каждый лист завещания Солженицына и увез его с собой. «Мое главное завещание (невозможное к предъявлению в советскую нотариальную

контору) было отправлено д-ру Хеебу в 1971, но — незаверенным. Лишь в феврале 1972 приехавший в Москву Генрих Бёлль своей несомненной подписью скрепил каждый лист, — и вот только отправив на Запад *это* завещание, я мог быть спокоен, что обеспечена и будущая судьба моих книг, и посмертная воля» [16, с. 293].

Документ вступал в силу немедленно при явной смерти завещателя, его бесследном исчезновении (сроком в два месяца), заключении в тюрьму, психбольницу, лагерь. «Это — не просто завещание, — скажет А.И. в „Теленке“, — но важный ход в будущей борьбе, это бесценное укрепление моей обороны, — оттого-то с весны 1972 такая и легкость: теперь только троньте меня!» [16, с. 551].

13 февраля 1974 года Бёлль встречал высланного («выдворенного») из страны Солженицына в своем сельском домике под Кельном (рядом, на узких улочках, стояли сотни корреспондентских машин). «Милый Генрих развалил свою работу, бедняга, распахнул мне гостеприимство…» [16, с. 398].

Спустя год в КГБ узнают, что Бёлль вывез из СССР рукопись очерков литературной жизни «Бодался телёнок с дубом», которые Солженицын смог в 1975 году опубликовать в Париже, на русском языке, в издательстве ИМКА-пресс.

Причин для того, чтобы книги Генриха Бёлля были запрещены к публикации в СССР, накопилось более чем достаточно, что и случилось в конце 1970-х [19]. Запрет был снят только в середине 1980-х, с началом перестройки.

Его фильм о Достоевском пострадал, повторю, дважды: из-за минутного интервью опального Иосифа Бродского в составе картины, во-первых, а также из-за преданной дружбы и бесценной помощи опальному Солженицыну, во-вторых. Нобелевский лауреат Генрих Бёлль связал своей документальной картиной о Достоевском двух русских нобелевских лауреатов — Бродского и Солженицына.

Впрочем, спустя десятилетие Бродский смог наверстать то, что не успел сказать в том крохотном интервью, которое не помогло ему легализоваться в международном публичном пространстве, не помогло Бёллю оснастить свой фильм эксклюзивным участием опального поэта, не спасло фильм от непреклонной советской цензуры.

Эссе Иосифа Бродского «Достоевский: мелкобуржуазный писатель» (Dostoevsky: A Petit-Bourgeous Writer) было написано по-английски

в 1980 году и опубликовано в 1981-м в американском издании Stand (Vol. 22. № 4). Публиковалось оно и под названием The Power of the Elements («Власть стихий»). Авторизованный перевод А.Е. Сумеркина, русского эмигранта, возглавлявшего эмигрантское книжное издательство «Руссика», «О Достоевском», был опубликован в сборнике Russica-81 (New York: Russica Publishers, 1982. С. 209–213) и перепечатан спустя десятилетие в российской периодической печати [3, с. 260–262].

Тема эссе — вовсе не «писатель и его город», как это было в интервью для картины Г. Бёлля. На этот раз Бродский посмотрел на Достоевского под углом зрения пятой стихии — денег. «Наравне с землей, водой, воздухом и огнем, — деньги суть пятая стихия, с которой человеку чаще всего приходится считаться. В этом одна из многих — возможно, даже главная — причина того, что сегодня, через сто лет после смерти Достоевского, произведения его сохраняют свою актуальность. Принимая во внимание вектор экономической эволюции современного мира, т. е. в сторону всеобщего обнищания и унификации жизненного уровня, Достоевского можно рассматривать как явление пророческое. Ибо лучший способ избежать ошибок в прогнозах на будущее — это взглянуть в него сквозь призму бедности и вины. Именно этой оптикой и пользовался Достоевский» [4].

Но только на первый взгляд эссе Бродского о деньгах и экономике. Поэт-виртуоз Бродский пишет о могуществе *не денег, но русского языка*. «Все его [Достоевского] романы, почти без исключения, имеют дело с людьми в стесненных обстоятельствах. Такой материал уже сам по себе есть залог захватывающего чтения. Однако великим писателем Достоевский стал не из-за неизбежных сюжетных хитросплетений и даже не из-за уникального дара к психологическому анализу и состраданию, но благодаря инструменту или, точнее говоря, физическому составу материала, которым он пользовался, т. е. благодаря русскому языку… Русский язык, в котором подлежащее часто уютно устраивается в конце предложения, а суть часто кроется не в основном сообщении, а в его придаточном предложении, — как бы для них и создан. Это не аналитический английский с его альтернативным „или/или“, — это язык придаточного уступительного, это язык, зиждущийся на „хотя“. Любая изложенная на языке этом идея тотчас перерастает в свою противоположность, и нет для русского синтаксиса занятия более увлекательного и соблазнительного, чем передача сомнения и самоуничижения» [4].

Потрясающее восприятие языка поэтом Бродским, для которого язык — основной инструмент творчества, квалификация русского языка как материала, исключительно приспособленного к сюжетам Достоевского и его героям, страдающим от безденежья и бедности, — все это точнейшая филологическая оптика, продемонстрированная в эссе «О Достоевском». Иосиф Бродский проецирует на Достоевского свою собственную лингвистическую рефлексию и совершает замечательное открытие, которому может позавидовать любой филолог. Кстати, в начале 1990-х, не говоря уже о начале 1980-х, советские филологи были далеки от подобных наблюдений: как минимум, сказывалась не изжитая идеологическая зашоренность.

Ну и конечно, трудно представить себе это эссе звучащим в киноинтервью — в любом случае, если догадка о языке Достоевского уже была у Бродского в конце 1960-х, она бы никак не поместилась в документальный фильм Бёлля о Петербурге — городе Достоевского. Но она — чего никак не мог знать Бродский — удивительным образом рифмовалась с размышлениями Бёлля, которые чередовались в фильме с текстами Достоевского и рассказами о событиях его жизни и творчества.

III

Прошло почти полвека, и в октябре 2018 года в киноцентре студии «Ленфильм» в Санкт-Петербурге состоялся премьерный показ фильма Генриха Бёлля «Писатель и его город: Достоевский и Петербург», организованный Фондом им. Генриха Бёлля в России, совместно с Гёте-институтом в Москве, Форумом имени Льва Копелева в Кельне и киностудией «Ленфильм». Кинопоказ стал частью проекта «Разговоры на расстоянии. Генрих Бёлль и Лев Копелев». После показа состоялась открытая дискуссия на тему: «Достоевский и Петербург: город как „материал“ европейской культуры» [14]. В обсуждении приняли участие специальные гости и зрители из зала. Кинопоказ и обсуждение должны были транслироваться онлайн на канале «Культура» (современная ссылка, однако, указывает только на сетевой ресурс).

Перед показом выступила директор Музея Достоевского в Петербурге Н.Т. Ашимбаева — в музее эту картину видели и знали раньше. По ее оценкам, в картине Бёлля сохранилось присутствие Достоевского в городе — и в момент, когда он реально там жил, и в эпоху конца 1960-х, когда фильм снимал Г. Бёлль. Музейщики пригласили на свою первую конференцию «Достоевский и мировая культура», проходившую в ноябре 1975 года, Льва Зиновьевича Копелева с сообщением «Генрих Бёлль и Достоевский». Копелев дал согласие, но предупредил, что у музея могут быть неприятности — Бёлль, после истории с Солженицыным, уже был не в чести у советских властей. Музейщиков это не остановило, приглашение было послано, так что Копелев вместе с женой Р.Д. Орловой приехал и выступил на конференции с рассказом о Бёлле и его картине.

В работе Л.З. Копелева «Достоевский в жизни и творчестве Генриха Бёлля» автор много размышляет о характере влияния русского классика на немецкого писателя. «Г. Бёлль не подражает Достоевскому, не повторяет и не „продолжает“ его идей, творческих приемов. Он — большой самобытный немецкий художник XX века, и его мировоззрение и творчество вырастали прежде всего на почве немецкой действительности, немецких культурно-исторических традиций (его непосредственные литературные учителя: Клейст, Гебел Шрифтер, Гёльдерлин, Кафка и др.). Однако воздействие Достоевского (столько же духовное, идейное, нравственное, сколь и эстетическое) он испытывал с юности; воспринимал его благодарно и плодотворно. И среди множества источников и „притоков“, продолжающих постоянно питать широкий поток его мышления и творчества, наследство Достоевского — один из самых значительных, неиссякаемых родников» [там же].

Фильм Бёлля содержит интереснейшие размышления автора о том главном, что он прочитывает у Достоевского. «Страдания одинокого человека из-за общества и страдания общества из-за одиночки — в этом тематика петербургских романов и рассказов Достоевского. Он был первым русским писателем, который сделал большой город предметом литературы, кто принял в художественную литературу униженных и оскорбленных, страдальцев того нового общества, которое тогда только возникало. Он открыл в больших городах XIX века новый, только еще образовывавшийся слой маленьких людей и дал им это звание как дворянский титул» [там же].

Бёлль-сценарист видит огромный диапазон Достоевского, в романах которого проявились широчайшие пределы между полюсами глубокой набожности и абсолютного нигилизма. «Он, писатель XIX века, предвосхитил все великие темы нашего времени. В „Бесах“ он с поразительной точностью предсказал технологию и идеологию человекоубийств, которые лишь в XX веке развернулись во всей бесчеловечной жестокости и бессмысленности. Достоевский-романист предвосхитил экзистенциализм, литературу абсурда и страха, и все это он совершил как христианин. Он как писатель никогда не укрывался в заданные или придуманные убежища порядка, он отдавал себя и своих персонажей действительности. Он всегда был словно в пути, и как проезжий путник воспринимал он мгновение и вечность, жизнь и смерть, горечь безнадежности преходящего. Ничто не казалось ему более подозрительным, чем здоровые люди; и он противопоставлял им не больных, а страдающих. Достоевский не устанавливал, не знал, временно ли их страдание, не приведет ли оно — если вытерпеть абсурдную временность — к вечности, он не предлагал никаких решений, пригодных для катехизиса, он предлагал только мысли, размышления, сравнения и действительность созданных им образов, тех людей, которые все страдали в пространстве между небом и землей» [там же].

Бёлль видит в Достоевском писателя большого города, в отличие от Льва Толстого — писателя сельской России. «Земная религиозность Толстого и метафизическая религиозность Достоевского передо мной, и я не знаю, которую выбрать [там же].

В одной из своих публикаций С.В. Белов публикует отрывки из сценария фильма (в переводе Е.С. Кибардиной), которые он получил от сценариста, в ответ на вопросы своей анкеты. Они в полной мере раскрывают подход Бёлля к теме его документальной ленты «Писатель и город».

«Достоевский не замечал петербургские достопримечательности — он использовал их только лишь как знаки препинания внутри своего материала, — он не замечал также общественные достопримечательности: генералов, министров, — им также отводилась роль знаков препинания. Его занимали страдающие… Эпиграфом к его творчеству могли бы быть слова: только страдание является реальным».

«Все, что он выражает в своих романах, может колебаться между абсолютным нигилизмом и глубочайшей верой. Как писатель XIX века, он проложил путь к большим темам нашего времени. В „Бесах“ Достоевский описывает с точностью пророка методы и идеологию переворота XIX века, во всей их нечеловеческой жестокости и бессмысленности. Достоевский как романист проложил путь литературе экзистенциализма, абсурда, страха, и он сделал это, как Христос».

«Петербург — это город, построенный по приказу, абстрактный, загнанный кнутом в ничто финских болот. Никому не известно, стоило ли его возведение 100 или 200 тысяч человеческих жизней. Русские писатели Пушкин, Гоголь, Белый и Блок были твердо убеждены в том, что однажды вода опять поглотит Санкт-Петербург. Достоевский хорошо ощущал кровь и нищету жертв, это громадное, необозримое кладбище рабов, на котором возведены были эта роскошь и великолепие, породившие интеллектуально обоснованное насилие и смирение».

«Эта попытка открыть для России окно на Запад так далеко на Севере была осуществлена вопреки климату, вопреки геологическим условиям болот… Эта инородность Петербурга преследовала Достоевского также и за границей, во всех больших городах он вновь узнавал инородность Петербурга, и это во много раз усиливало его ненависть и тоску по Родине».

«Как и все романисты, Достоевский был неутомимым ходоком. Во время своих прогулок — в церковь, в частные ломбарды, для подачи прошений, к издателям, к книготорговцам, чтобы получить аванс, — Достоевский воспринимал всех их в инородности Петербурга и изобразил их в своем творчестве во второй действительности: незаметные личности общества, торговцы и рантье, маленькие чиновники и полицейские, студенты и торговки, солдаты и офицеры, бездельники и гении, молодые крестьяне, пришедшие в большой город как рекруты или лакеи. Он наблюдал их всех на нескольких улицах вокруг Сенной и из этой инородности перенес в действительность своего творчества».

«Возможность приблизиться к личности и духу писателя ранга Достоевского была бы следующая: упорядочить его населенный бесчисленными образами космос, оценить и проанализировать разговоры, мысли, поступки. Этот космос имеет высокое напряжение между абсолютным высокомерием и полным смирением, между Раскольниковым и Соней…»

«Осуществленная на воде и сомнительная мечта — Петербург — заставляет людей в романах Достоевского сомневаться в собственной реальности. Он делает их дневными мечтателями, одиночками-прохожими, почти все они разговаривают сами с собой, они принимают свои идеи за поступки и свои поступки — как Раскольников свое убийство ростовщицы — за идеи. Но их мечты — не романтические мечтания, это абстрактные, интеллектуальные мечты, утопии… Чем выше их интеллектуальное сознание, тем больше они разгадывают случайный блеск дворцов, тем сильнее становится их интеллектуальная мечта, пока, наконец, они больше уже не знают, делают ли они то, что они думают, или они думают то, что они делают».

В дискуссии «Достоевский и Петербург: город как „материал“ европейской культуры», состоявшейся после показа картины, участники просмотра выступали, выходя иногда далеко за пределы картины[1].

К.М. Азадовский, профессор-германист, рассказал о слишком понятной для конца 1960-х особенности фильма: почти никто из ленинградцев, кроме внука Ф.М. Достоевского, Андрея Федоровича, и Иосифа Бродского, не назван. Не назван в том числе и поэт-переводчик Константин Богатырев, который после войны был осужден на 25 лет за попытку подорвать здание МГУ на Ленинских горах, отсидел часть срока и вышел в потоке общей реабилитации. Пока шла подготовка к съемкам, Богатырев сообщил Азадовскому, что съемочная группа ищет кого-нибудь, с кем можно говорить неформально и по-немецки. Азадовский согласился встретиться; общение было интенсивным, касалось самых общих вопросов, собственно, о фильме говорили мало: шел сбор материала для картины, нащупывали пути и темы. Бёлль дал задание снимать разные объекты, и, когда будет понятно, что удалось добыть, составится текст сценария. Было отснято очень много материала, далеко не все пошло в картину. Азадовский отсматривал эти фрагменты (они были предоставлены ему Форумом имени Копелева в Кельне), и среди них самыми интересными были те, что связаны с Иосифом Бродским. В картине было первое в его жизни появление

(1) Выступления воспроизводятся здесь с небольшими сокращениями.

перед телекамерой, он очень волновался, а потом разговорился, был искренним и сказал много очень важного и интересного, но оно уже не попало в картину. «Я понимаю, почему и как Бродский оказался в этом фильме. Он еще был ленинградцем, еще не уехал, и прошло всего несколько лет, как он освободился из Архангельской ссылки. Причиной приглашения Бродского в картину был Е.Г. Эткинд, который познакомил Бёлля с Бродским. Это произошло в один из приездов Бёлля в СССР на квартире у Эткинда. Существует фотография, теперь она хорошо известна: ее сделала жена Эткинда — Бёлль, Эткинд и Бродский стоят в обнимку. Эткинд рассказывал Бёллю, кто такой Бродский; ведь Бёлль не знал русского языка, а переводов Бродского тогда еще не было, во всяком случае на немецкий язык. Надо отдать должное Бёллю: он почувствовал всю значимость и серьезность этой личности: не читая и не зная творчества Бродского, он сумел оценить масштаб фигуры и предложил ему сняться для интервью.

Л.Я. Лурье, российский историк, петербургский краевед, писатель, автор книги «Петербург Достоевского», говорил о концепции авторов фильма. Достоевский, как и Пушкин, как и Гоголь, самый петербургский писатель, притом что он терпеть не мог Петербурга. Петербург — главный отрицательный герой прозы Достоевского. Но это соединение — ненависти к Петербургу и любования городом — удивительно; вроде как брань на вороту не виснет. «Что же касается того, что меня больше всего порадовало и изумило в фильме, так это съемки города 1960-х годов. Во-первых, это сделано потрясающе профессионально, замечательная работа оператора. Как бы мы ни относились к тому пути, который прошло наше многострадальное отечество, мы видим, что город теперь выглядит совершенно по-другому. Мы выросли в городе, который был руиной. Образ мертвого города, города-декорации здесь очень виден. Все люди, которые разговаривают в картине Бёлля, это герои Достоевского, включая Бродского. И можно себе представить, как великий писатель Бёлль, огромный, великий писатель, почувствовал странность, иррациональность города, который и тогда, в XVIII–XIX веках был построен не для его жителей, не для подавляющего большинства, не для Мышкина и Родиона Романовича, а непонятно для кого, даже не для генерала Епанчина, для каких-то людей, которых нет на страницах произведений Достоевского. А сейчас, когда город состоит из гвардейских казарм без гвардии, из министерств без министров, великокняжеских дворцов без великих князей, императорских дворцов без императоров, императорских театров без французских трупп, — конечно, он странный. Когда я в нем жил, ходил по нему, он не казался странным, он представлялся нормальным. А сейчас, в этом зале, я увидел гротескный, странный, сюрреалистический город. Не город Достоевского, ибо город Достоевского — это миф, а город Достоевского, который создала эта группа».

П.С. Пригара, директор Санкт-Петербургского манежа: «Фильм произвел на меня очень интересное впечатление — он подталкивал меня к размышлениям о настоящем. Собственно, и Иосиф Бродский говорил об этом, и это прозвучало в фильме как столкновение реальности и иллюзии в нашей жизни, которое скрывает от нас некое, по словам Бродского, безумие. Я слышал мысль, что Петербург создан для славы, для величия. Да, он точно создан не для людей; все его образы призваны что-то скрывать, что-то маскировать, какую-то настоящую жизнь, которая видна и в этих дворах-колодцах, и в огромных ямах. За парадными фасадами скрываются руины — это очень интересный контраст. Наше будущее — это проекция из прошлого. Достоевский — один из авторов громадной иллюзии, и Петербург — действительно отрицательный персонаж у Достоевского, некое чудовище, монстр, который пожирает людей, питается их энергией. Изменения в городе неизбежны. Будущее наступит независимо от нас. Сделать город более комфортным достаточно сложно — он создавался изначально для другого, и превратить его дворы-колодцы в какое-то вместилище комфорта сложно. Делать жизнь горожан более комфортной внутри этого города — задача более сложная; не нужно адаптировать для этого исторический центр — есть вокруг огромные территории, где можно с большей легкостью создать комфортные условия, что называется, с чистого листа, проектировать сады, велосипедные дорожки. Есть одна из моделей развития будущего — человек выбирает себе место для жизни в том или ином городе, как он выбирает съемную квартиру. В этой модели Петербург может найти свое место».

Модератор дискуссии, сотрудник Фонда имени Копелева Герман Мойжес, предложил К.М. Азадовскому высказаться на тему помощи гонимым и преследуемым, как это когда-то успешно делал Генрих Бёлль.

К.М. Азадовский. «Должен вспомнить о трагической судьбе Богатырева. Он был убит на пороге собственной квартиры. Кем был убит — неизвестно. Официально до сих пор никто не назван. Я, узнав об этом, помчался первым поездом в Москву и присутствовал на похоронах Кости в Переделкино, в двух шагах от могилы Пастернака, учеником которого Костя себя считал. Никогда не забуду этот день: толпы народу, правда, наполовину состоящего из западных корреспондентов, журналистов и дипломатов. Это был первый и последний раз, когда я живьем видел Андрея Дмитриевича Сахарова; я буквально рядом стоял с ним и с Еленой Георгиевной [Боннер]. Никогда не забуду чрезвычайно смелое по тем временам выступление Войновича, который тоже был дружен с Костей, общался с Копелевым и с Бёллем. Оно было посвящено убийцам Кости Богатырева, как их представлял себе Войнович. Он все называл своими словами, не прибегая к гладким обтекаемым формулам. Когда стало известно на Западе о смерти Кости, который, помимо прочего, был известным московским правозащитником, Бёлль был первым, кто откликнулся и написал статью „Жизнь и смерть одного диссидента“, опубликованную в самой читаемой немецкой газете Frankfurter Allgemeine Zeitung, написал с большой теплотой и любовью. Отвечая на вопрос, как бы вел себя Лев Копелев сегодня в нынешней России, и вообще, что нужно делать, понимаю, что это задача неблагодарная. Каждый поступает в меру своего страха или бесстрашия, тут рецепты невозможны. Я думаю, что время, в котором мы сейчас живем, это время неблагополучное для страны, особенно в последние четыре-пять лет. Мы все являемся жертвами неверных политических и глобальных решений, которые были приняты у нас, расхлебываем и, вероятно, еще долго будем расхлебывать. Я думаю, что, остро переживая то, что происходит в нашей стране, никто не обязан идти на баррикады, жертвовать собой. Это опять-таки зависит от каждого из нас. Но я лично стараюсь не молчать, насколько это в моих силах, через тот или иной рупор высказываться и присоединять свой голос к группе других людей, которых я считаю своими единомышленниками. Правозащитная деятельность, в той степени, в какой она еще существует в нашей стране, во многом определяет сейчас людей и раскол внутри общества».

Отвечая на вопрос модератора о значении фильма Бёлля, *Л.Я. Лурье* сказал о том пути, который проделала Германия при жизни Генриха

Бёлля. «Бёлль пришел и начал творить в том обществе, которое мало изменилось по сравнению с временем 1943–1944 годов. Пришли американцы, англичане, французы, советские солдаты, и немцы отказались от нацизма. Но те же самые люди, которые отправляли социал-демократов в концлагеря, продолжали находиться у власти, никакой чистки не было. Люстрация была весьма поверхностной. И тот поворот, который произошел в последние десятилетия по отношению к фашизму, геноциду и к культурным катастрофам, он, конечно, связан прежде всего с именем Бёлля. Это вызывает оптимизм. Я не знаю времена в жизни России, когда жить было хорошо. В 1956 году, когда сажали за Пастернака, или в феврале 1917 года, когда приближался Октябрь? Россия — это не простая страна, для того, чтобы в ней было хорошо жить. К счастью, у нас существует выбор — мы можем уехать в другую страну. Но если уж мы живем здесь, особенно в Петербурге, нужно знать, что Сочи или Ницца приятнее для проживания, чем Петербург. Но при этом мы живем в Петербурге. Можно сколько угодно ругать Петербург, но нужно видеть, что есть много положительных явлений, которые сводятся к обществу. Я думаю, что время, в которое мы живем, — не худшее время в истории России, а одно из лучших. Такая уж у нас история. Достоевский является в этом смысле приятным показателем: есть определенная константа: один и тот же процент людей читает „Преступление и наказание“. Я вижу, как раскупается Достоевский в дешевых изданиях, очень легко это проверить. Писатель номер один по количеству проданных экземпляров, это Оруэлл. Где еще такое есть? Достоевский в твердой десятке, с ним все в порядке. Конечно, надо быть такими, как Бёлль и Копелев, но жизнь сложнее, чем репутация правозащитников и писателей».

П.С. Пригара высказал мысль о европейском и мировом значении русской культуры. Достоевский — фигура универсальная. Она может по-разному восприниматься в разных локациях мира, но ее значение абсолютно. Люди стоят в очереди на выставки в Манеж и читают книжки в этой очереди, и, может быть, это Достоевский.

Э.Б. Коробова, научный сотрудник Эрмитажа, поделилась своими впечатлениями о фильме. «Я шла на документальный фильм, а увидела фильм художественный. Я живу в самом центре Петербурга — между Семеновским плацем и квартирами Федора Михайловича. Я жила в доме, который виден из окна, когда снимали Иосифа Бродского. То,

что он совсем не был освещен, абсолютно присуще ему. Если бы он встал под освещение, была бы видна каждая черточка его лица. А он всегда говорил: кто я такой, чтобы… Это его тактичность, высокая деликатность. Я типичный человек этого города, города Достоевского. Мы окружены Достоевским. Но нужно ли делать такую зону — зону Достоевского, когда абсолютно изменилось восприятие, изменилось сознание? Это будет уже не среда, это будет иллюстрация. У этой замечательной картины, с потрясающе отобранным текстом, который не перекрывает то, что мы смотрим, создается замечательная эстетика адекватности. Я боялась, что фильм будет цветной. А он не просто черно-белый, он создал особый „достоевский“ климат: толпа и красота».

М.Н. Орлова, зритель из Москвы. «Разве можно строить город *назло надменному соседу*? Город строят, чтобы людям там было хорошо жить. Может ли быть людям хорошо в таком месте, которое построено назло кому-то?»

Итак, показ картины о Петербурге в Петербурге полвека спустя после его создания выявил много интересного. Драматическая цензурная история фильма, связанная с такими именами, как Бродский и Солженицын, бесконечно расширила тему и сюжет локального, казалось бы, экранного произведения. Восприятие жизни и творчества писателя через оптику города, в котором проживал он сам и его герои, оказалось заветным ключом к загадке личности Достоевского. Особенно важно, что такой ключ находится в руках, во-первых, писателя (жанр «писатель размышляет о писателе» вообще всегда преподносит сюрпризы), во-вторых, писателя крупнейшего, масштабного, в-третьих, европейского, то есть из внешнего мира, с которым у Достоевского всегда были серьезные счеты.

Состоявшееся обсуждение показало актуальность картины — она получилась не только отражением эпохи 1960-х годов, но и многими своими нитями-корнями проросла в будущее. Петербуржцы воспринимают свой город, как бы им ни было некомфортно в нем обитать, городом Достоевского, и этот факт им бесконечно дорог. Участники дискуссии, затрагивая темы, выходящие за пределы картины, тем самым подчеркивали специфику любого разговора о Достоевском: он неминуемо распространится на территории злободневного и вечного.

IV

Документальное свидетельство Генриха Бёлля о наследстве Достоевского как об одном из самых значительных, неиссякаемых родников — важнейшая составляющая огромной и неисчерпаемой темы: чем была для русского писателя Европа как цивилизация, культурная традиция и художественный образец.

Россия и Европа — лейтмотив публицистики Достоевского на протяжении двадцати его последних лет, насыщавшей полемические диалоги его романов. Достоевский-почвенник надеялся примирить противоречия России и Европы, мечтал о синтезе двух равноценных и равнозначных начал: родной почвы и западной культуры. На этом пути у него были предшественники: сторонники и оппоненты, люди думанья в эпоху деланья и люди деланья в эпоху думанья.

Вряд ли Достоевскому могло быть известно высказывание Пушкина о принципиально ином, нежели в Европе, рисунке исторического развития России, о национальной специфике ее культурного кода. В заметке о втором томе «Истории русского народа» Николая Полевого (1830), оставшейся в черновиках, Пушкин писал: «*Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою; что история ее требует другой мысли, другой формулы…*» [15, с. 100].

На протяжении веков Россия оставалась чуждой Европе — этот горький пушкинский вывод становится в первой половине шестидесятых годов XIX века базовой исторической аксиомой для выработки Достоевским идеологии почвенничества. Пушкин, с которого началось новое историческое самосознание России, как источник историософской мысли становился в один ряд с Карамзиным. Исторический смысл «Истории Петра» и «Истории Пугачева», острый полемический импульс, содержащийся в стихотворении «Клеветникам России» (1831), побуждал Достоевского существенно уточнить свои прежние представления о возможном союзе России с Европой, о пути самой России, отличном от пути европейского.

Пушкин ставит вопрос — в чем тайна ненависти Европы к России? Однако никакой тайны на самом деле не было, и ответ поэту представлялся ясным: «Бессмысленно прельщает вас / Борьбы отчаянной отвага / — И ненавидите вы нас… / За что ж? ответствуйте: за то ли, / Что на развалинах пылающей Москвы / Мы не признали наглой

воли / Того, под кем дрожали вы? / За то ль, что в бездну повалили / Мы тяготеющий над царствами кумир / И нашей кровью искупили / Европы вольность, честь и мир?»

Пушкин, политический публицист, выступает не столько как пророк, сколько как актуальный аналитик, в полном соответствии со своей философией: «Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения, часто оправданные временем» [там же]. Так что поэт не пророчит, а провидит истинную причину всегдашней нелюбви Европы к России (о которой и сегодня говорят историки в связи с реалиями Великой Отечественной войны, или Второй мировой, в терминах Европы). Россия в XX веке сделала с нашествием «наглой воли» то же самое, что сделала в веке предыдущем, сделала это, в том числе и *для* Европы, и *за* Европу.

Тридцать лет спустя после Пушкина, вступая — от имени редакции журнала «Время» — в полемику с газетой Каткова «Московские ведомости», Достоевский будто продолжает мысль поэта, автора дерзкого политического стихотворения. «Европа нас постоянно не любит, терпеть даже нас не может. Мы никогда в Европе не возбуждали симпатии, и она, если можно было, всегда с охотою на нас ополчалась. Она не могла не признать только одного: нашу силу, — и эта физическая, материальная сила (так, по крайней мере, Европа должна была смотреть на нас) всегда возбуждала в ней негодование. Да ведь и не одна Европа» [7, т. 20, с. 100].

Таинственный смысл истории, связь прошлого и будущего, роль России в судьбе Европы — центральное интеллектуальное переживание старших современников Достоевского, испытавших общий порыв сознания к историзму, к философскому осмыслению политического и исторического времени. Так, в начале 30-х годов Н.В. Гоголь был одержим мыслью, что он «создан историком и призван к преподаванию *судеб человечества*» [1, т. 4, с. 144; 18, с. 8]. О том же говорил и А.И. Герцен десятилетие спустя — в начале 40-х: «История поглотила внимание всего человечества, и тем сильнее развивается жадное пытание прошедшего, чем яснее видят, что былое пророчествует, что, устремляя взгляд назад, — мы, как Янус, смотрим вперед» [6].

Начало 1860-х — время своего собственного возвращения в европейскую Россию после сибирской каторги и ссылки — Достоевский

воспринимает еще и как финал Петровских реформ. «Дальше нельзя идти, да и некуда: нет дороги; она вся пройдена» [7, т. 18, с. 36]. Но итог долгого пути не оставляет иллюзий: *последователи Петра узнали Европу, примкнули к европейской жизни и не сделались европейцами*. «Когда-то мы сами укоряли себя за неспособность к европеизму. Теперь мы думаем иначе. Мы знаем теперь, что мы и не можем быть европейцами, что мы не в состоянии втиснуть себя в одну из западных форм жизни, выжитых и выработанных Европою из собственных своих национальных начал, нам чуждых и противоположных, — точно так, как мы не могли бы носить чужое платье, сшитое не по нашей мерке» [там же].

Русские, считал Достоевский, убедились наконец, что они тоже отдельная национальность, в высшей степени самобытная, и вернулись на родную почву не побежденными. Они поняли, что не следует отделяться китайской стеной от человечества, что русская идея может стать *синтезом всех тех идей*, которые развивает Европа в отдельных своих национальностях. «Недаром же мы говорили на всех языках, понимали все цивилизации, сочувствовали интересам каждого европейского народа, понимали смысл и разумность явлений, совершенно нам чуждых. <…> Способность же примирительного взгляда на чужое есть высочайший и благороднейший дар природы, который дается очень немногим национальностям» [7, т. 18, с. 37].

В начале 1860-х Достоевский, остро сознававший причастность России к европейской судьбе, смог оказаться, наконец, лицом к лицу с Европой. В 1862 году он *впервые* в жизни оказался за границей и путешествовал по городам Европы два с половиной месяца, по заранее составленному маршруту. Дорогого стоит его признание в «Зимних заметках о летних впечатлениях» — художественных очерках, написанных через полгода после поездки. «За границей я не был ни разу; рвался я туда чуть не с моего первого детства, еще тогда, когда в долгие зимние вечера, за неумением грамоте, слушал, разиня рот и замирая от восторга и ужаса, как родители читали на сон грядущий романы Радклиф, от которых я потом бредил во сне в лихорадке. Вырвался я наконец за границу сорока лет от роду, и, уж разумеется, мне хотелось не только как можно более осмотреть, но даже все осмотреть, непременно все, несмотря на срок» [7, т. 5, с. 46].

Достоевский называет Европу страной долгих томлений, ожиданий и упорных верований, страной, о который он бесплодно мечтал

почти сорок лет, а в шестнадцать хотел даже бежать в страну святых чудес. Почему Европа имеет на русских, кто бы они ни были, такое сильное, волшебное, призывное впечатление? — восклицает он. Вопрос риторический. «Ведь все, решительно почти все, что есть в нас развития, науки, искусства, гражданственности, человечности, все, все ведь это оттуда, из той же страны святых чудес! Ведь вся наша жизнь по европейским складам еще с самого первого детства сложилась» [7, т. 5, с. 51].

Смог ли кто-нибудь из образованных русских устоять против этого влияния? Если нет, то как, при таких влияниях, русские окончательно не переродились в европейцев? «Вот теперь много русских детей везут воспитываться во Францию; ну что, если туда увезли какого-нибудь другого Пушкина и там у него не будет ни Арины Родионовны, ни русской речи с колыбели? А уж Пушкин ли не русский был человек!» [там же].

Спустя пятнадцать лет образ «страны святых чудес» под пером Достоевского все так же свеж и привлекателен. Повод вновь заговорить стихами о «дальнем Западе» — смерть Жорж Санд, на которую откликается Достоевский в «Дневнике писателя за 1876 год». Достоевский признается, как много значило это имя в его жизни, сколько принесло восторгов, радости, счастья. Возникнув в «стране святых чудес», сколько русских дум, любви, живой жизни и дорогих убеждений переманило оно из вечно создающейся России. Но должны ли русские превозносить эти знаковые имена? Должны ли укорять себя за увлечения «на стороне»? Достоевский уверен: восхищаясь Жорж Санд и отдавая дань ее памяти, русские «служат прямому своему назначению» [7, т. 23, с. 30].

Образ «страны святых чудес», при всех разочарованиях и обманутых надеждах, не померк в сознании Достоевского даже в самые тяжелые времена русско-турецкой войны, когда Европа жестко противостояла русским интересам и русской армии на Востоке. «У нас — русских, — писал Достоевский в «Дневнике писателя за 1876 год», — две родины: наша Русь и Европа, даже и в том случае, если мы называемся славянофилами (пусть они на меня за это не сердятся). Против этого спорить не нужно. Величайшее из величайших назначений, уже сознанных Русскими в своем будущем, есть назначение

общечеловеческое, есть общеслужение человечеству, — не России только, не общеславянству только, но всечеловечеству» [7, т. 23, с. 30–31].

Так же, как и славянофилы, Достоевский считает всечеловечность главнейшей личной чертой и назначением русского народа. Однако он призывает не смешивать служение общечеловеческой идее и легкомысленное шатание по Европе тех русских, кто добровольно и брюзгливо покинул отечество. Русским не стыдно по-настоящему любить Европу — ведь многое из того, что от нее взято и пересажено на родную почву, не копировалось рабски, а прививалось к своему организму, вживалось в плоть и кровь. «Всякий европейский поэт, мыслитель, филантроп, кроме земли своей, из всего мира, наиболее и наироднее бывает понят и принят всегда в России. Шекспир, Байрон, Вальтер Скотт, Диккенс — роднее и понятнее русским, чем, например, немцам. <…> Это русское отношение к всемирной литературе есть явление, почти не повторявшееся в других народах в такой степени, во всю всемирную историю, и если это свойство есть действительно наша национальная русская особенность — то какой обидчивый патриотизм, какой шовинизм был бы вправе сказать что-либо против этого явления и не захотеть, напротив, заметить в нем прежде всего самого широко обещающего и самого пророческого факта в гаданиях о нашем будущем» [7, т. 23, с. 31].

Достоевский множество раз горько сетовал на то, что Европа Россию не принимает и не любит. Эта горечь была особенно сильной в разгар русско-турецкой кампании. Благородная цель войны, провозглашенная Россией, казалась Европе столь невероятной, что воспринималась как варварство «отставшей, зверской и непросвещенной» нации, способной лишь на низость и глупость. «Взгляните, кто нас любит в Европе теперь особенно? Даже друзья наши, отъявленные, форменные, так сказать, друзья, и те откровенно объявляют, что рады нашим неудачам. *Поражение русских милее им собственных ихних побед, веселит их, льстит им. В случае же удач наших эти друзья давно уже согласились между собою употребить все силы, чтоб из удач России извлечь себе выгод еще больше, чем извлечет их для себя сама Россия…*» [7, т. 25, с. 196. Курсив мой. — *Л.С.*].

Достоевский вынужден признать: весь девятнадцатый век русских европейцев преследовала лакейская боязнь и постыдный страх прослыть в Европе азиатскими варварами. Во имя этого стыда

и страха были допущены колоссальные ошибки, за которые русские поплатились утратой духовной самостоятельности. Неудачная европейская политика России вызвала у Европы еще бóльшую неприязнь к ней. «И чего-чего мы не делали, чтоб Европа признала нас за своих, за европейцев, за одних только европейцев, а не за татар. Мы лезли к Европе поминутно и неустанно, сами напрашивались во все ее дела и делишки. Мы то пугали ее силой, посылали туда наши армии „спасать царей“, то склонялись опять перед нею, как не надо бы было, и уверяли ее, что мы созданы лишь, чтоб служить Европе и сделать ее счастливою» [7, т. 27, с. 33].

Однако всякая попытка «осчастливить» Европу, освободив ее от очередного деспота и узурпатора, почему-то никому не приносила политического счастья. Так случилось даже и с освобождением Европы от Наполеона: «Все эти освобожденные нами народы, тотчас же, еще и не добив Наполеона, стали смотреть на нас с самым ярким недоброжелательством и с злейшими подозрениями. На конгрессах они тотчас против нас соединились вместе сплошной стеной и захватили себе все, а нам не только не оставили ничего, но еще с нас же взяли обязательства, правда, добровольные, но весьма нам убыточные, как и оказалось впоследствии. Затем, несмотря на полученный урок, — что делали мы во все остальные годы столетия и даже доныне?» [7, т. 27, с. 33–34].

Спустя полвека после Пушкина, Достоевский видит все те же причины европейской подозрительности и недоброжелательства. Подводя предварительные итоги русско-европейским отношениям, он признает русское поражение в европейской политике. «Кончилось тем, что теперь всякий в Европе… держит у себя за пазухой припасенный на нас камень и ждет только первого столкновения. Вот что мы выиграли в Европе, столь ей служа? Одну ее ненависть! Мы сыграли там роль Репетилова, который, гоняясь за фортуной, „Приданого взял шиш, по службе ничего“» [7, т. 27, с. 34].

Россия, считает Достоевский, проиграла свою европейскую карту как раз из-за того, что так активно, себе во вред, не считаясь с собственными интересами, не понимая даже, в чем именно эти интересы состоят, бросалась в европейские распри как в свое кровное дело. Это русское безрассудство только способствовало усилению тех, кто уже завтра готов был напасть на Россию. В этом смысле Достоевский

оказался предсказателем русско-германских отношений, как они сложились в XX веке. «Не мы ли способствовали укреплению германских держав, не мы ли создали им силу до того, что они, может быть, теперь и сильнее нас стали? Да, сказать, что это мы способствовали их росту и силе, вовсе не преувеличенно выйдет. Не мы ли, по их зову, ходили укрощать их междоусобие, не мы ли оберегали их тыл, когда им могла угрожать беда? И вот — не они ли, напротив, выходили к нам в тыл, когда нам угрожала беда, или грозили выйти нам в тыл, когда нам грозила другая беда?» [там же].

Европа, полагает Достоевский, так и не поверила, что Россия считает своим европейским назначением служение Европе и ее благоденствию. Европа никак не смогла признать Россию *своей*, не признала за ней право участвовать наравне с европейскими державами в судьбе их общей цивилизации. Европа считает русских пришельцами, самозванцами. «Они признают нас за воров, укравших у них их просвещение, в их платья перерядившихся. <…> И наконец, мерзим мы ей, мерзим, даже лично, хотя и там бывают иногда с нами вежливы» [7, т. 27, с. 35]. Не оставалось никаких иллюзий насчет вожделенного братства: какое братство, если Европа «своими нас не признает, презирает нас втайне и явно, считает низшими себе как людей, как породу» [там же].

И тем не менее, несмотря ни на что, Россия, по мысли Достоевского, не должна отворачиваться совсем от Европы, тем более — от окна в Европу. Он снова вспоминает нетленный поэтический образ и не находит слов лучше, сердечнее. «Нам нельзя оставлять Европу совсем, да и не надо. Это „страна святых чудес“, — и изрек это самый рьяный славянофил» [7, т. 27, с. 36]. Как свое политическое завещание (жить ему оставалось не более месяца) произносит Достоевский поразительные слова в адрес Европы — поразительные и ошеломляющие, если учесть все минувшие войны, в которых Европа была для России или ненадежным союзником, или коварным противником. «*Европа нам тоже мать, как и Россия, вторая мать наша; мы много взяли от нее, и опять возьмем, и не захотим быть перед нею неблагодарными*» [там же].

То есть такая мать (именно мать, а не мачеха!), которая не любит и не уважает свое неразумное, навязчивое дитя, порой ненавидит и боится его, не доверяет ему, подозревает в дурных и злых намере-

ниях, считает вором, ряженым, желает ему хиреть и слабеть, а при попытках нежностей с отвращением отворачивается. Иными словами, выходило, что привязанность России к Европе — страсть роковая, неотступная, безответная и всегда жертвенная. Мы сами, пишет Достоевский, сделали для себя из Европы *какой-то духовный Египет*. Не пора ли позаботиться об исходе, перестав быть рабами и приживальщиками? Не пора ли собраться с мыслями, сосредоточиться на себе, жить своими внутренними интересами?

Немало сердечных, задушевных мыслей Достоевского выскажет герой «Подростка» Андрей Версилов, отнесенный к тому нигде не виданному высшему культурному типу, которого нет в целом мире, — типу «всемирного боления за всех» [7, т. 13, с. 377]. Болеть за всех — это и есть назначение русского культурного человека: один лишь русский получил способность становиться наиболее русским именно тогда, когда он наиболее европеец. «Я во Франции — француз, с немцем — немец, с древним греком — грек и тем самым наиболее русский. Тем самым я — настоящий русский и наиболее служу для России, ибо выставляю ее главную мысль. <…> Русскому Европа так же драгоценна, как Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. О, более! Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук и искусств, вся история их — мне милей, чем Россия» [там же].

Возвращаясь к документальному фильму Генриха Бёлля о русском Петербурге (который в той же степени город европейский, что и другие европейские столицы) и русском писателе Достоевском (получившем несомненное европейское и мировое признание), можно и должно расширительно судить о значении этого фильма. Генрих Бёлль, европеец, немец, католик, солдат, воевавший в молодые годы на стороне врагов России, будучи писателем и мыслителем, переламывает историческую ненависть. Обязанный как будто бы по застарелой инерции питать к бывшему своему военному противнику «святую ненависть», протягивает руку самому Достоевскому, которого воспринимает как родник, источник своего творчества. Бёлль своим чутким и проникновенным отношением к Достоевскому сильно смягчает его негативные европейские интуиции.

Европа в лице своих больших художников протягивает руку России.

Список литературы:

1 *Барсуков Н.П.* Жизнь и труды М.П. Погодина. Т. 1–22. СПб.: Погодин и Стасюлевич, 1880–1910. Т. 4. 1891. 451 с.

2 *Белов С.* Сомнительная мечта // URL: http://sanktpeterburg.bezformata.com/listnews/somnitelnaya-mechta/12794341/ (дата обращения 01.12.2019). Все цитаты из сценария Г. Бёлля приводятся по этому источнику.

3 *Бродский И.* О Достоевском // Независимая газета. 1991. 23 февраля; Нева. 1991. № 11–12.

4 *Бродский И.* О Достоевском. Пер. А. Сумеркина. Russica-81. New York: Russica Publishers, 1982 // URL: *https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/9085-iosif-brodskiy-o-dostoevskom.html* (полная версия).

5 Бродский И. Фрагмент из фильма «Писатель и его город: Достоевский в Петербурге» // URL: *https://www.youtube.com/watch?v=pZ4nXbfqIvA* (дата обращения 01.12.2019).

6 *Герцен А.И.* Публичные чтения г. Грановского (Письмо в Петербург) // Московские ведомости. 1843. № 142.

7 *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990. Далее все цитаты из сочинений Достоевского приводятся по этому изданию. В скобках указаны том и страницы.

8 Записка Комитета государственной безопасности при Совете министров СССР // Кремлевский самосуд. Секретные документы Политбюро о писателе Солженицыне. М.: Родина, 1994. 622 с.

9 Иосиф Бродский о своих судебно-психиатрических экспертизах // Независимый психиатрический журнал. 2005. Вып. 4 // URL: http://ataraxia.ru/post83402592/ (дата обращения 04.12.2019).

10 *Копелев Л.З.* Достоевский в жизни и творчестве Генриха Бёлля // Москва: Научная цифровая библиотека PORTALUS.RU // URL: https://portalus.ru/modules/rus_classic_prose/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1486682968&archive=&start_from=&ucat=& (дата обращения 22.08.2019).

11 *Орлова Р.* Мы жили в Москве // URL: *http://thelib.ru/books/orlova_raisa/my_zhili_v_moskve-read-14.html* (дата обращения 06.12. 2019).

12 Петербург Достоевского глазами Бёлля // URL: *https://www.colta.ru/articles/boell/16971-peterburg-dostoevskogo-glazami-byolly* (дата обращения 04.12. 2019).

13 «Писатель и его город: Достоевский и Петербург». ФРГ. 1969 // URL: https://vk.com/video228004383_456239025# (дата обращения 12.04.2020).

14 Достоевский и Петербург: город как «материал» европейской культуры // URL: *https://www.youtube.com/watch?v=TxDnNszq8XM* (дата обращения 18.12.2019).

15 *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 томах. Т.7. Критика и публицистика. Л.: Наука, 1978. 542 с.

16 *Солженицын А.И.* Бодался теленок с дубом. М.: Согласие, 1996. 688 с.

17 Суд над Иосифом Бродским // URL: https://polit.ru/article/2004/03/14/brodsky1/ (дата обращения 03.12. 2019).

18 *Тарасов Б.Н.* П.Я. Чаадаев и русская литература первой половины XIX века // Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. 623 с.

19 *Bruhn P.; Glade H.* Heinrich Böll in der Sowjetunion. 1952–1979. Einführung in die sowjetische Böll-Rezeption und Bibliographie der in der UdSSR in russischer Sprache erschienenen Schriften von und über Heinrich Böll (Генрих Бёлль в Советском Союзе 1952–1979. Очерк рецепции Бёлля в СССР и библиография изданий его сочинений и публикаций о нем на руском языке в СССР). Berlin: E. Schmidt, 1980. 176 S

References:

1 Barsukov N.P. *Zhizn' i trudy M.P. Pogodina* [The Life and Works of M.P. Pogodin]. Vols. 1–22. St. Petersburg, Pogodin and Stasyulevich Publ., 1880–1910. Vol. 4. 1891. 451 p. (In Russ.)

2 Belov S. *Somnitel'naya mechta*. Available at: http://sanktpeterburg.bezformata.com/listnews/somnitelnaya-mechta/12794341/ (accessed 01.12.2019). (In Russ.)

3 Brodskii I. O Dostoevskom [About Dostoevsky]. *Nezavisimaya gazeta*. 1991, 23 February; *Neva*. 1991, no. 11–12. (In Russ.)

4 Brodskii I. O Dostoevskom [About Dostoevsky]. Tr. by A. Sumerkin. *Russica-81*. New York, Russica Publishers, 1982. Available at: https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/9085-iosif-brodskiy-o-dostoevskom.html (full version). (In Russ.)

5 Brodskii I. A fragment from the film "Pisatel' i ego gorod: Dostoevskii v Peterburge" [The writer and his city: Dostoevsky in St. Petersburg]. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=pZ4nXbfqIvA (accessed 01.12.2019). (In Russ.)

6 Gertsen A.I. Publichnye chteniya g. Granovskogo (Pis'mo v Peterburg) [Public readings by Mr. Granovsky (A letter to St. Petersburg]. *Moskovskie vedomosti*. 1843, no. 142. (In Russ.)

7 Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete works in 30 30 volumes]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

8 Zapiska Komiteta gosudarstvennoi bezopasnosti pri Sovete ministrov SSSR [A note by the Committee of State Security, the Council of Ministers of the USSR]. *Kremlevskii samosud. Sekretnye dokumenty Politbyuro o pisatele Solzhenitsyne* [Lynching Kremlin style. Secret documents of the Politbureau about the writer Solzhenitsyn]. Moscow, Rodina Publ., 1994. 622 p. (In Russ.)

9 Iosif Brodskii o svoikh sudebno-psikhiatricheskikh ekspertizakh [Yosif Brodsky about his forensic psychiatric examinations]. *Nezavisimyi psikhiatricheskii zhurnal*, 2005, no. 4. Available at: http://ataraxia.ru/post83402592/ (accessed 04.12. 2019). (In Russ.)

10 Kopelev L.Z. Dostoevskii v zhizni i tvorchestve Genrikha [Dostoevsky in the life and work of Heinrich Böll]. *Moskva: Nauchnaya tsifrovaya biblioteka PORTALUS.RU* [Moscow: Scientific digital library PORTALUS.RU]. Available at: https://portalus.ru/modules/rus_classic_prose/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1486682968&archive=&start_from=&ucat=& (accessed 22.08.2019). (In Russ.)

11 Orlova R. *My zhili v Moskve* [We lived in Moscow]. Available at: http://thelib.ru/books/orlova_raisa/my_zhili_v_moskve-read-14.html (accessed 06.12. 2019). (In Russ.)

12 *Peterburg Dostoevskogo glazami Bellya* [Dostoevsky's St. Petersburg as seen by Heinrich Böll]. Available at: https://www.colta.ru/articles/boell/16971-peterburg-dostoevskogo-glazami-byolly (accessed 04.12. 2019). (In Russ.)

13 "Pisatel' i ego gorod: Dostoevskii v Peterburge" [The writer and his city: Dostoevsky and St. Petersburg]. Bundesrepublik Deutschland, 1969. Available at: https://vk.com/video228004383_456239025# (accessed 12.04.2020). (In Russ.)

14 Dostoevskii i Peterburg: gorod kak "material" evropeiskoi kul'tury [Dostoevsky and St. Petersburg: City as a "Material" of European Culture]. Available at: *https://www.youtube.com/watch?v=TxDnNszq8XM* (accessed 18.12.2019). (In Russ.)

15 Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [Complete works in 10 volumes]. Vol. 7. *Kritika i publitsistika* [Critical and journalistic writings]. Leningrad, Nauka Publ., 1978. 542 p. (In Russ.)

16 Solzhenitsyn A.I. *Bodalsya telenok s dubom* [The Oak and the Calf]. Moscow, Soglasie Publ. 1996. 688 p. (In Russ.)

17 *Sud nad Iosifom Brodskim* [Yosif Brodsky trial]. Available at: https://polit.ru/article/2004/03/14/brodsky1/ (accessed 03.12. 2019). (In Russ.)

18 Tarasov B.N. P.Ya. Chaadaev i russkaya literatura pervoi poloviny XIX veka [Pyotr Ya. Chaadayev and Russian literature of the first half of the 19th century]. Chaadaev P.Ya. *Stat'i i pis'ma* [Articles and letters]. Moscow, Sovremennik Publ., 1989. 623 p. (In Russ.)

19 Bruhn P.; Glade H. *Heinrich Böll in der Sowjetunion. 1952–1979; Einführung in die sowjetische Böll-Rezeption und Bibliographie der in der UdSSR in russischer Sprache erschienenen Schriften von und über Heinrich Böll.* Berlin, E. Schmidt, 1980. 176 S.

УДК 791.43.01
ББК 85.374

Заславский Олег Борисович
Доктор физ.-мат. наук, ведущий научный сотрудник Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина, Харьков, Украина
ORCID ID: 0000-0002-2825-2731
zaslav@ukr.net
Ключевые слова: структурные инварианты, оппозиция верх — низ, оппозиция черного и белого, библейские подтексты, мотивная структура.

Заславский Олег Борисович

Вертикально вверх
(О некоторых устойчивых мотивах в творчестве М. Антониони)

В статье обосновывается роль оппозиции «верх — низ» в творчестве Антониони. Подробно анализируется ее проявление в фильмах «Ночь» и «Затмение». В обоих случаях на эту пространственную оппозицию накладывается противопоставление черного и белого. То и другое оказывается связанным с проблемой коммуникации. В оппозиции «верх — низ» значимым оказывается не только противопоставление пространственных зон, но и направление перемещения из одной в другую. Так, движение вверх может реализовываться в противостоянии силе тяжести и смерти и быть связанным с творческими силами человека. Данная оппозиция реализуется у Антониони также и не пространственным образом, а как метафора при посредстве языка. Это, в частности, относится к профессии героя «Затмения» (работающего с акциями вкладчиков) и сценам на финансовой бирже, где акции то опускаются, то поднимаются. В рассматриваемом контексте приобретают особый смысл предметы и действия, в которых совершается пространственная инверсия черных и белых компонент. В частности, сюда относятся танец с бокалом на голове в «Ночи», авторучка с чернилами, скрывающая изображение женщины, и образ игральных карт в «Затмении». Отмечена значимость библейских мифов о потопе и Вавилонской башне. При этом источником опасности для мира оказывается не мгновенная катастрофа, а его постепенная деградация и утрата масштабов. Мотив катастрофы реализуется как на языке фундаментальных мифов о рождении и гибели мира, так и на языке современной физики, где сопоставляются микро- и макромасштабы. Это проявляет себя на космическом уровне (движение светил и затмение) и на атомном (заголовок «Атомный век» в газете).

Zaslavskii Oleg B.
Doctor of Sciences in Physics and Mathematics, Senior Scientific Researcher,
Kharkov V.N. Karazin National University, Kharkov, Ukraine
ORCID ID: 0000-0002-2825-2731
zaslav@ukr.net
Key words: structural invariants, opposition up — down, opposition black — white, Bible subtexts, motif structure.

Zaslavskii Oleg B.

High into the Air (On Some Leit-Motifs in the Antonioni's Works)

We point out the role of opposition "up — down" in Antonioni's works. We analyze this feature in detail in films *The Night* and *Eclipse*. In both cases this opposition is combined with contrasting of black and white. Both oppositions turn out to be related to the problem of communication. In the opposition "up — down" not only the contrast of spatial zones is meaningful but also the direction of movement from one zone to another. In particular, motion upwards can be realized as opposed to the gravity force and death, being related to man's creative forces. In particular, this concerns the profession of the main character of *Eclipse* who works with shares of depositors and includes also scenes on financial exchange where shares time to time increase or decrease. In the context under discussion especial meaning is acquired by objects and actions in which spatial inversion of black and white elements occurs. In particular, this includes a dance with glasses on a head in *The Night*, a fountain-pen with ink, hiding an image of a woman, playing cards in *Eclipse*. We also point out the relevance of Bible myths about flood and Babylon tower. In doing so, the source of danger for a world is not an instant catastrophe but, rather, its gradual degradation as well as the loss of its scales. The motif of a catastrophe is realized both in terms of fundamental myths about creation and destruction of a world and in language of modern physics. In the latter case macro- and micro-scales are juxtaposed. This refers to a cosmic level (movement of heavenly bodies and eclipse) and the atomic one (heading "Atomic age" in a newspaper).

Введение

По замечанию Р. Якобсона, «В многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности» [6, с. 145]. В настоящее время уже не вызывает сомнений существование целого ряда инвариантов, образующих систему в творчестве того или иного автора, причем это относится отнюдь не только к литературному творчеству — к поэтике кино это приложимо в той же мере. Однако, если от общих рассуждений перейти к практике, то зачастую оказывается, что исследование поэтики тех или иных режиссеров как системы остается недостаточно разработанным. Если говорить об Антониони, то основное внимание в литературе о нем уделяется тематике и психологической атмосфере — прежде всего проблеме некоммуникабельности, с очевидностью затрагиваемой в его фильмах. Исследование же собственно поэтики при этом отходит на второй план. Между тем без изучения «алфавита» его художественной системы, здесь довольно трудно продвинуться в понимании его творчества.

Необходимость поиска повторяющихся элементов подсказывается даже самим характером творчества Антониони. Как было ранее замечено, в определенном отношении все его фильмы представляют единый фильм, «The single individual film finds its meaning and even its power in a single developing *body* of work, in the oeuvre» [7, p. 50]. Для выявления инвариантов требуется тщательное исследование внутренней структуры отдельных фильмов с последующим обобщением. Высказывания же самого автора о собственном творчестве в этом смысле помогают мало. Как по этому поводу выразился Мюррей Померанц, «There is no proper treatise for elucidating or unlocking the puzzles Antonioni has left us» [8, p. 2].

Настоящая работа посвящена изучению двух фундаментальных категорий поэтики Антониони (которые, разумеется, не исчерпывают ее многообразие) — оппозициям «верх — низ» и «черное — белое». Нетривиальным обстоятельством является то, что, будучи внешне различными, они образуют у Антониони довольно устойчивый комплекс, лейтмотивным образом проходя через заметную часть

его фильмов. В данной работе мы ограничиваемся анализом двух его фильмов — «Ночь» и «Затмение». Рассматриваемая особенность дает себя знать в них уже на уровне заглавий: речь идет о земных следствиях астрономических явлений, причем связанных с порождением темноты. А противопоставление небесной и земной сфер как раз и дает пример оппозиции «верх — низ». Содержательный аспект изучаемых категорий связан, в частности, с тем, что, как мы увидим, они играют принципиальную роль в столь характерной для Антониони проблеме коммуникации. Тем самым эта проблема проявляет себя в его фильмах не только напрямую через психологические отношения персонажей, но и через довольно абстрактные, казалось бы, элементы художественной структуры.

«Ночь»

Фильм начинается с показа проезжающего автобуса, на котором написано «lampade radio televisione». Тем самым сразу же оказываются переплетенными мотивы света (lampada — лампа) и коммуникации, при этом соответствующие коннотации приобретает название фильма: ночь, т.е. отсутствие света, означает в таком контексте распад коммуникативных связей. На заднем плане за автобусом показана башня здания, причем камера сначала поднимается вверх, а потом опускается вниз. В совокупности с проездом автобуса это задает горизонтальную и вертикальную оси координат, в системе которых разворачиваются события фильма, причем акцент делается на вертикали как маркированном элементе. В эпизоде, следующем после вертикального перемещения камеры, показана палата больного Томмазо, который пытается приподняться вверх, а врач силой укладывает его обратно. Вслед за этим движущийся вертикально ковш экскаватора, роющего землю недалеко от больницы, вводит тему низа как могильной зоны, намекая на близкую смерть Томмазо. Когда в палате находятся Джованни и Лидия, пришедшие навестить больного, за окном пролетают вертолеты. Это не просто летательные аппараты тяжелее воздуха, сумевшие в определенном смысле преодолеть силу земного притяжения, — в отличие от самолета, у вертолета *вертикальный* взлет без предварительного горизонтального разбега.



Илл. 1. Кадр из фильма «Ночь» М. Антониони, 1961

В фильме вертикальный подъем — это акт сопротивления, попытка пойти наперекор давящим обстоятельствам и вызов судьбе. Стремление Томмазо приподняться прочитывается как героическое действие перед лицом неизбежного и творческий акт, который всегда связан с преодолением физических свойств материала; неслучайно перед лицом смерти Томмазо говорит о судьбе своей книги. В таком контексте действия врача, насильно укладывающего Томмазо в постель, довольно неожиданно приобретают (вопреки их медицинской целесообразности и стремлению врача помочь больному) характер насилия, в ходе которого облеченный властью ограниченный носитель рационального начала подавляет непосредственный импульс человека и лишает его духовных возможностей, связанных с вертикалью.

Уходя из больницы, Лидия во время блужданий по городу проходит мимо чугунных тумб с цепями — самого воплощения мертвенной неподвижности и прикрепленности к сфере низа. Как приземленность, так и мотив давящей мертвенной тяжести воплощается в сгорбленной фигуре старушки, стоящей среди этих тумб и торопливо что-то поглощающей. Вскоре эти кадры контрастно сменяются картиной запуска ракет на полигоне — торжества творческого начала человека над природными условиями. В промежутке между двумя этими эпизо-



Илл. 2. Кадр из фильма «Ночь» М. Антониони, 1961

дами Лидия вмешивается в драку и прекращает град ударов, который победитель обрушивает *вертикально сверху вниз* на побежденного, лежащего на земле.

На фоне впечатляющих кадров запуска ракет особенно значимой оказывается следующая деталь (которую иначе можно было бы посчитать простой бытовой подробностью): когда Джованни в палате у Томмазо открывает бутылку шампанского, он специально делает это так, чтобы пробка не вылетела — он ликвидирует или приглушает бурно идущие процессы, лишает их энергии. Джованни равнодушен к жене, *вертикально вверх* поднявшейся перед ним из ванны (о какой-то истории с ванной в книге Джованни похвально отозвался Томмазо — ситуация приобретает трагикомический оттенок), но реагирует на болезненный эротизм пациентки в больнице, когда она опускается перед ним *вниз*. Заметим, что эта же полусумасшедшая больная жаловалась на нарушение коммуникации (не работает телефон), сообщив, что телефонист находится *внизу*. В коридоре больницы Джованни предлагает ей спичку, которую он держит не вертикально, а горизонтально, а больная ее задувает (очередное переплетение мотивов света и коммуникации, причем в негативном варианте). В конце фильма Джованни заключает Лидию в объятия, однако лю-

бовная сцена происходит в углублении на земле, что ассоциируется в общем контексте с опусканием в могилу.

«Вертикальное измерение» любви и его особая роль в отношениях Джованни и Лидии проявляет себя и с помощью сцены в ночном клубе, где супруги наблюдают танец пары. Эта пара (и особенно женщина) демонстрирует в акробатических номерах, включающих переворачивание (т.е. смену верха и низа), виртуозное умение не пролить ни капли из бокала. Другими словами, несмотря на постоянное действие силы тяжести, все остается в целости благодаря слаженным и красивым усилиям мужчины и женщины. По отношению к Джованни и Лидии это оказывается замечательным по точности контрастным образом — у них все обстоит наоборот. Причем контрастность выражена здесь и буквально, благодаря тому, что партнеры чернокожие[(1)]. Удаленность культур позволяет лучше понять общую основу. Неслучайно именно во время танца Лидия сообщает, что ей пришла в голову ценная мысль, которую она выскажет в конце фильма — мысль, что она больше не любит Джованни.

Пространственную характеристику получают также отношения Джованни с дочерью миллионера Валентиной. Если в отношениях с Лидией и полубезумной пациенткой Джованни демонстрировал, так сказать, направленность вниз, то здесь вертикаль вообще уступила место горизонтали: Джованни и Валентина устраивают игру, в ходе которой они, *согнувшись*, перебрасывают портсигар по горизонтальной поверхности пола. Джованни в целом оказывается «человеком низа», тогда как Томмазо — это «человек верха». Один из них — живой мертвец, другой — погибающий, но полный жизненных сил человек. Если большая часть фильма разворачивается ночью, то кадры с участием Томмазо — днем, причем часы в больнице на

(1) Эта сцена полемически ориентирована на соответствующую сцену из «Ночей Кабирии», когда Кабирия наблюдает в ночном клубе танец негритянок (совпадают даже второстепенные детали: Кабирию приводит туда актер-миллионер, в «Ночи» сцена происходит перед посещением миллионера). В пользу такой соотнесенности говорит также и перекличка заглавий. Принципиальная разница (которая и позволяет увидеть в такой перекличке художественную полемику) состоит в том, что у Феллини героиня видит кусочек другого, ей недоступного мира, тогда как у Антониони герои видят метафору своего собственного, не вполне (Лидия) или даже вовсе не (Джованни) понимая это. Конфликт и напряжение между реальным и желаемым, идеальным переносится из внешнего мира во внутренний.



Илл. 3. Кадр из фильма «Ночь» М. Антониони, 1961

заднем плане показывают 12 часов, т.е. полдень — время наибольшей высоты солнца над горизонтом. Палата Томмазо находится наверху — на 8-м этаже.

По указанной классификации Валентина Герардини занимает место, промежуточное между Томмазо и Джованни. На празднике на вилле она сначала сидит внизу и читает книгу «Сомнабулы» — т.е. существа, находящиеся в промежуточном состоянии между сном и бодрствованием. Однако в конце она сообщает, что едет в Америку повидать «Джулию» — циклон, т.е. область большого перепада давлений и источника бурь (ср. с мощным взлетом ракет). Валентина пытается сочинять, но не чувствует подлинного призвания и стирает запись своих трудов: ее творческий потенциал ограничен.

Что касается Лидии, то это персонаж, противопоставленный зоне низа (эпизод драки) и тяготеющий к подъему и зоне верха (эпизод запуска ракет), но в отличие от Томмазо она так и не достигает «высоты». Во время приема на вилле миллионера начинается дождь, и гости прыгают или безвольно сваливаются в бассейн (пародийный парафраз потопа), демонстрируя полное расслабление, отсутствие энергии и пассивную покорность силе тяжести. Лидия колеблется, но так и не успевает прыгнуть — один из гостей осторожно снимает



Илл. 4. Кадр из фильма «Ночь» М. Антониони, 1961

ее с помоста и тем самым не дает примкнуть к большинству, отдавшемуся во власть силы тяжести и сферы низа. Однако и душевного подъема не происходит, а любовная история, едва начавшись, ничем не оканчивается. Когда Лидия и ее спутник сидят в автомобиле, перед ними проезжает поезд — горизонтально движущийся предмет, что на фоне вертолетов и запуска ракет приобретает символический характер, означая добротное, ровное («горизонтальное») существование, но без напряженных вспышек духа (как у Томмазо): спутник Лидии предохраняет ее от «низа», но не может предложить ей «верха».

Вертикальное измерение затрагивает также и сферу деловых отношений. В саду на вилле миллионера Герардини показана статуя, которая состоит из одной лишь головы, стоящей непосредственно на земле: вертикальный размер уменьшен до минимума, а орган верха совмещен с низом. При этом сфера низа ассоциируется с зоной смерти — цветы, которые срезает миллионер, он сопоставляет с кладбищенскими. Со своей субъективной точки зрения Герардини настаивает, что предпринимательство — это не добывание денег, а творчество, аналогичное художественному. И когда он предлагает Джованни написать книгу об истории фирмы, он на рисунке рядом с сумбурным наброском ее административной структуры неожиданно

проводит длинную вертикальную линию, причем — снизу вверх (что в общем контексте выглядит полупародийно).

Что касается социальной проблематики, знаменательно имя главного героя — Томмазо. В контексте фильма оно ассоциируется с Томмазо Кампаннелой — автором известной утопии «Город Солнца». Напомним, что его тезка в фильме является человеком верхней зоны, причем в ее солнечном варианте. Проекту всеобщего осчастливливания с помощью социальных мер противопоставлена индивидуальная трагедия жизни и смерти, неотменяемая при любом общественном строе, а «Солнцу» — ночь, во время которой умирает Томмазо, воплощенная и в названии фильма.

По этому поводу уместно напомнить финал «Крика». Личная трагедия Альдо завершается на фоне всеобщей забастовки. При этом сплоченные массы трудящихся полностью покидают свои рабочие места, так что пришедший на фабрику Альдо оказывается совершенно один — торжество коллективизма и солидарности обернулось полным одиночеством на индивидуальном уровне. Существенно, что борцы за общие интересы протестуют против строительства взлетных полос для реактивных самолетов, что в контексте творчества Антониони с учетом его последующих фильмов (и в частности «Ночи») выглядит как попытка коллектива воспрепятствовать естественной тяге человека к полету[(2)]. Тем временем отчаявшийся Альдо бросается вниз с высокой башни, как бы не выдержав давящую на него тяжесть: вместо полетов — падение. Мотив падения проявил себя существенным образом уже в первом художественном фильме Антониони «Хроника одной любви»: ключевой момент предыстории событий (не показанных, но определяющих дальнейшую судьбу героев) состоял в гибели невесты героя, которая упала в шахту лифта. В «Забриски Пойнт» студент-бунтарь угоняет самолет: преодоление социальных норм проходит столь же успешно, как и «преодоление» силы тяжести. Гибель ждет его именно при посадке, приземлении, которые являются

(2) В художественном мире Антониони неоднократно встречается образ коллектива, захваченного единой рациональной идеей: не только бастующие рабочие, но и борцы за мир (Blow Up), а также охотники (рассказ «Трагическая охота» из сборника «Тот кегельбан над Тибром»). При этом сплоченный коллектив либо оттеняет индивидуальную трагедию героя, либо сам наказывается за агрессивность плоско-рационального мировоззрения (см. об этом [2]).

одновременно и частичным возвращением к общественным нормам (возврат чужой собственности).

Вернемся, однако, к «Ночи». Фильм завершается рассветом — фазой суточного цикла, когда Солнце *поднимается* над Землей. Однако сцена между супругами происходит *на земле*, причем в углублении, а камера в заключительных кадрах перемещается в *горизонтальном* направлении. Восход солнца как бы поставлен под сомнение.

«Затмение»

Динамика верха и низа

Названия обоих фильмов («Ночь» и «Затмение») указывают на темноту, однако ее источник в обоих случаях существенно различен. Ночь представляет собой одну из фаз естественного суточного цикла, в котором чередование светлой и темной фаз является нормой. Затмение же на этом фоне выступает как аномалия. Это качество проявляет себя с первых же кадров, когда сцена между Витторией и Риккардо происходит в тщательно зашторенной комнате с электрическим светом, в то время как за окном давно уже утро. При этом нарушение естественного сочетания света и темноты сопровождается разрушением коммуникативных связей в общении. Свет и тьма связаны с расположением небесных светил, — и, соответственно, печать аномалии, ущербности несет, как мы увидим, характерная для Антониони оппозиция «верх — низ».

Обратим внимание на лейтмотивный в фильме образ цветка — растения, которое тянется ввысь, к солнцу, за счет энергии лучей которого цветок и существует благодаря фотосинтезу. Силуэт цветка возникает уже в начале фильма — в затененной комнате Риккардо, закрытой доступу солнечных лучей. Далее Виттория пытается у себя дома прибить к стене гравюру с изображением цветка. Закрепить гравюру не удается — приходит подруга, которая рассказывает, что ее муж последнее время говорит только о самолете. Позднее подруги совершают прогулочный полет на самолете. Но характерно, что полет передан при этом съемкой изнутри, а снаружи показаны только уже севшие самолеты: кадры с полетом летательного аппарата тяжелее воздуха отсутствуют. Зато в фильме показаны приборы, действие



Илл. 5. Кадр из фильма «Затмение» М. Антониони, 1962

которых основано (как и у самолетного пропеллера) на вращении лопастей. В начальных сценах тяжелого объяснения между Витторией и ее женихом камера внимательно следит за вентилятором. На бирже один маклер демонстрирует другому работающий миниатюрный вентилятор как средство от жары. Именно сходство с пропеллером заставляет (с учетом общей для творчества Антониони символики) здесь видеть подчеркнутую метафору бескрылости.

В целом ряде эпизодов движение вверх пресекается. Садовник наступает на шланг поливалки, и мощная струя, бившая вверх, иссякает (ср. с эпизодами «Ночи» — сценой в больнице, когда Джованни открывает шампанское без хлопка, и, с другой стороны, сценой запуска ракет). Гуляя с биржевым маклером Пьеро, Виттория запускает шар — летательный «аппарат» легче воздуха (что в контексте фильмов Антониони может быть прочитано как метафора поверхностности и банальности). Однако полет даже такого незамысловатого предмета прерывается: по просьбе Виттории ее соседка стреляет в шар из окна.

И в других случаях оппозиция «верх — низ» обессмысливается и девальвируется. В доме Пьеро Виттория находит авторучку и небрежно ее переворачивает: под действием силы тяжести чернила (обратим внимание на переплетение мотивов тьмы и тяжести) скрывают или

обнажают изображение женского тела. Это выглядит как явная пародия (или результат разложения и упадка) по сравнению со сценой в «Ночи», где пара танцоров демонстрировала виртуозное умение не пролить ни капли из бокала, несмотря на действие силы тяжести. В доме у матери Виттория показывает Пьеро комнату своего детства. Она удивляется, как она умещалась в кровати, так как была в 15 лет выше, чем сейчас. При этом изменение своего роста, т.е. размера в *вертикальном* направлении, она демонстрирует, ложась на кровать, т.е. *горизонтальный* предмет. В сценах на бирже акции то *поднимаются*, то *падают* в цене; Пьеро, говоря о своей знакомой, показывает рукой рост ее тридцатилетнего спутника как у ребенка, явно его *занижая*. При этом саму знакомую он аттестует как любительницу закатов, т.е. процесса, при котором солнце *опускается*.

Есть в фильме эпизод, когда действительно происходит «преодоление» силы тяжести: подъемным краном поднимает на воздух машину (к тому же полную воды, что увеличивает ее вес), причем нос машины задран вверх. Также вверх направлена рука лежащего в машине, однако это — мертвец.

Вертикальное измерение в «Затмении» лишено своей внутренней силы, которая хотя бы местами прорывалась в «Ночи», а человеческие чувства как бы лишены из-за затмения поступающих сверху живительных солнечных лучей.

Хотя в том мире, который изображен в фильме, противопоставление верха и низа теряет свою внутреннюю силу и обессмысливается, Антониони не упускает случая напомнить, что такое противопоставление существует объективно в силу самой природы вещей. В квартире Пьеро вслед за сценой переворачивания авторучки (причем сразу же) показаны четыре картины, изображающие игральные карты — королей и даму. Такие изображения на картах являются, как известно, симметричными: если расположить карту вертикально (как висящую на стене картину) и перевернуть ее вверх ногами, то ничего не изменится. Однако картины в квартире Пьеро представляют собой *половинки* карт: эквивалентность верха и низа нарушена. Между персонажем и этими картинами устанавливается некая связь — и по сходству (карты — *игральные,* Пьеро же — биржевой игрок), и по смежности (картины являются его собственностью). Так искусство намекает на нечто недоступное пониманию его формального владельца — на

существование незыблемой «вертикальной» иерархии человеческих ценностей, не подверженной таким сиюминутным колебаниям, как взлет и падение акций на бирже. А поскольку карточные изображения представляют собой даму в окружении королей, то такая структура ценностей соотносится в первую очередь с отношениями между мужчиной и женщиной. Напомним, именно с этим был связан смысл сцены с танцем в «Ночи», с которой в «Затмении» сопоставляется сцена с переворачиванием авторучки.

Библейские параллели

Еще один важный смысловой аспект вертикали связан в фильме с библейскими параллелями. В конце фильма панорама незавершенного строительства со зданиями, стоящими в строительных лесах и создающими впечатление хаоса и раздробленности, отсылает к образу Вавилонской башни — сооружения, которое безуспешно пытались возвести до самого неба. Как известно, дело закончилось смешением языков и разрушением коммуникативных связей — т.е. тем, что является как раз одним из основных предметов художественного исследования у Антониони. Причем в фильме «смешение языков» представлено почти буквально: упоминаются немецкий (в разговоре Витторио с Риккардо), испанский (с Пьеро) и английский (с соседкой). Это мотивировано профессией Виттории, которая работает переводчицей.

Другое проявление указанного образа — «Вавилонское столпотворение» в сценах биржи с гомоном и хаосом толпы, жаждущей узнать, падает или растет их «сооружение», т.е. курс акций. Один из биржевых игроков, потрясенный крупным проигрышем из-за падения курса, идет в бар и, ожидая официанта, рисует изображение цветка: растение с его естественной тягой ввысь противопоставлено бессмысленным усилиям нарастить монструозное сооружение.

Последнее в фильме свидание Виттории с Пьеро происходит в его квартире, превращенной в рабочий кабинет. Когда Виттория выходит из квартиры, показано, что шахта лифта, т.е. сооружения для подъема вверх, находится в строительных лесах — еще один вариант Вавилонской башни, связанной с миром денег (в личную же, а не служебную квартиру Пьеро и Виттория поднимались на исправно работающем лифте).



Илл. 6. Кадр из фильма «Затмение» М. Антониони, 1962

Образ башни возникает уже в начале фильма — как вид суперсовременного здания из окна квартиры Риккардо. Причем эта башня имеет форму гриба, т.е. хтонического растения, которое быстро растет в плохую, пасмурную погоду. И силуэт солнцелюбивого цветка в зашторенной комнате Риккардо, и «выросший гриб» за окном создают тревожащее ощущение тотального «затмения» с характерной для него темнотой, наступающего в человеческих отношениях.

Помимо Вавилонской башни, в «Затмении» просматривается еще один библейский прототип — миф о потопе. В конце фильма показано, как из дырки в бочке вытекает вода, устраивая вокруг «потоп» в миниатюре. Этот эффект обязан действию силы тяжести, причем по мере вытекания воды ее напор падает. Вслед за кадрами с водой крупным планом показана газета в чьих-то руках с заголовком «Мир ослаб». Этому заголовку предшествует другой — «Атомный век», актуализующий характерный для мифа о потопе мотив всемирной катастрофы. Однако здесь на первый план выступает принципиальное несоответствие масштабов и изменение характера самой катастрофы: в рассматриваемом контексте подлинная трагедия заключается не в возможности мощного мгновенного взрыва, а в постепенной, но неуклонной деградации, ослаблении жизненного напора. Вместо картины вселенского потопа — дырявая бочка с водой, создающая грязноватые ручейки. Если атомная катастрофа, на возможность которой указывает первый газетный заголовок, связана с макроскопическими эффектами, т.е. гигантским увеличением масштаба по сравнению с размерами «первоисточника» (в данном случае — размерами атома), то другая опасность заключается в резком уменьшении масштаба, профанации великого[(3)]. Первая тенденция представлена образом Вавилонской башни, вторая — псевдопотопом. Кроме того, динамика уменьшения масштабов в современном обществе представлена в фильме и с помощью чисто современных образов, характерных именно для технологической цивилизации. В фильме представлено несколько аппаратов, действие которых основано на движении лопастей: самолет, настольный вентилятор и его уменьшенный переносной вариант (выше мы обсуждали этот ряд в связи с темой полета).

Предания о Вавилонской башне и потопе не являются вполне изолированными: строительство башни приурочено к началу послепотопной истории человечества. Смежности обоих преданий во времени соответствует в фильме смежность образов в пространстве: бочка с водой (парафраз потопа) стоит неподалеку от строительных лесов (парафраз Вавилонской башни).

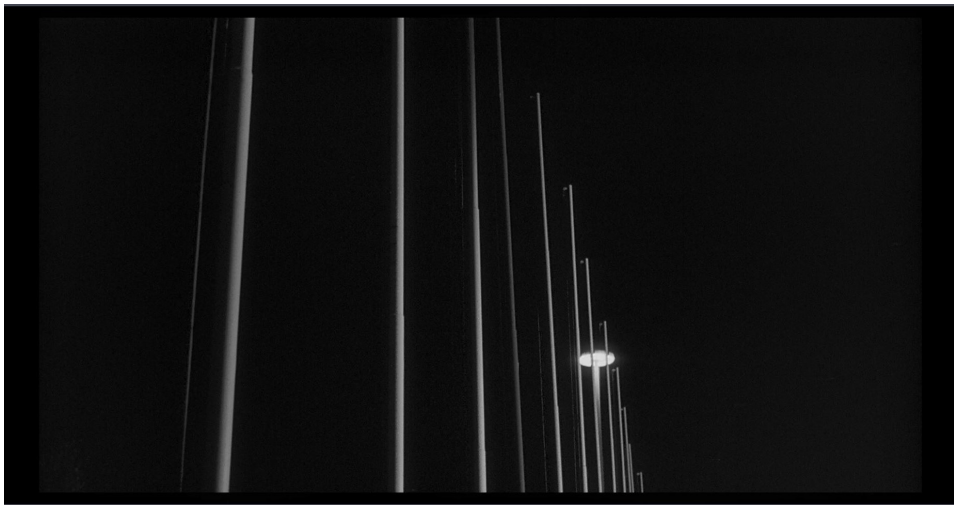
Таким образом, тема упадка, значимая не только в «Затмении», но и трилогии («Приключение», «Ночь», «Затмение») в целом [9], приобретает в «Затмении» вселенский, космологический масштаб. Она оказывается выражена одновременно как на языке современного мира, включая современную же физику и технику, так и на языке основополагающего библейского мифа о возникновении и строении мира.

(3) Художественное пространство является активной категорией в фильмах Антониони. Причем значимую роль играют гигантские открытые пространства, которые могут быть носителями враждебности по отношению к человеку [5, с. 88]. Однако пример с бочкой свидетельствует о наличии дополнительной к этому проблемы малых масштабов в поэтике Антониони, значимости микроуровня. Другой пример этого — ситуация в Blow Up, где знание о преступлении вырастает из исследования микроскопической детали. Соотношение макро- и микромасштабов в творчестве Антониони в целом — это отдельная тема, требующая дальнейшего исследования.

Коммуникация в природе

Характерное для изображенного мира ослабление связей особенно болезненно затрагивает коммуникацию между людьми. Однако довольно парадоксальным образом коммуникативная способность переходит к природе. В поисках сбежавшего пса Виттория попадает ночью в место, где вдоль улицы тянутся вертикальные рейки. Их назначение не вполне ясно — возможно, это остовы будущих фонарей, но самих фонарей еще нет, так или иначе в этом ряду горящих фонарей очень мало. Неожиданно пораженная Виттория слышит звук раскачиваемых ветром этих столбов как какой-то таинственный разговор. Дело обстоит таким образом, как если бы сама природа хотела нечто сказать, причем коль скоро коммуникация с помощью света невозможна (темнота плюс почти полное отсутствие фонарей), выбран звуковой способ. Акцент на теме трансчеловеческой коммуникации сделан также в предшествующей сцене, где Виттория в шутку обращалась к собаке с просьбой выслушать ее сообщение.

Завершается эпизод у статуи Актеона — охотника, преследуемого собаками, и это далеко не случайно. Формальное сходство заключается в «собачьей» теме и ее переплетении с античной мифологией — Виттория ищет сбегавшего пса, которого зовут Зевс; дома у его хозяйки она изображала охотницу, потрясая копьем. Главное же — в том, что, как и Актеон (увидевший богиню охоты Артемиду купающейся), Виттория смогла прикоснуться к чему-то скрытому, сакральному и не предназначенному для профанного наблюдателя, невольно «подслушав» разговор природных сил. Как и Актеон, Виттория находится в разладе со своим собственным миром: охотника Актеона загрызли его собственные собаки, переводчица (т.е. посредник в коммуникации между людьми) Виттория страдает от отсутствия полноценной коммуникации. Дома у соседки Виттория представляла чернокожую охотницу, а две собаки, к которым она обращается у фонарей, — черного и белого цвета: различие цветов соответствует здесь различию культур и языков, нейтрализовывать которые как раз и призвана Виттория. «Разговор» фонарей, демонстрирующий возможность другого, несловесного вида коммуникации, действует на нее как озарение[4].



Илл. 7. Кадр из фильма «Затмение» М. Антониони, 1962

Фонарные столбы — недостроенные сооружения, вытянутые вверх — в контексте фильма соотносятся по внешним признакам с Вавилонской башней; однако их «разговор» друг с другом на «природном» языке, предполагающий наличие скрытых, таинственных смыслов, противопоставлен бессмысленному «вавилонскому смешению» человеческих языков — источнику разобщенности.

Контрастную параллель этой сцене составляет сцена в офисе Пьеро, когда после ухода Виттории со всех сторон начинают звонить телефоны, а ветер (раскачивавший ранее фонари перед Витторией) треплет листы календарей и деловых бумаг — здесь налицо вполне рациональные признаки мира денег и финансовой биржи, отождествляемого, как уже говорилось выше, с вавилонским столпотворением.

Таинственный смысл, мерцающий сквозь природные явления, проступает несмотря на эфемерность плана выражения. Когда утром Виттория идет от Риккардо, кусты на переднем плане шевелятся

(4) Это может быть сопоставлено с шумом листвы в кульминационной сцене Blow Up, когда потрясенный фотограф находит тело убитого, «вычисленное» им по не видимым глазу признакам. В обоих случаях мотивы невидимости, мимолетности и спонтанности контрастно переплетаются с объективностью отпечатков и обнаружением скрытого смысла в том, что выглядит как случайность.

от слабого дуновения. Потом показано, что Виттория размахивает кофточкой. Однако создаваемые этим токи воздуха слишком слабы, а Виттория слишком далеко от кустов, чтобы это было причиной колебаний — создается впечатление, что кусты колышутся независимо, по какой-то другой причине. Тем самым жесты Виттории вступают в какое-то спонтанное взаимодействие с незримыми природными факторами на общем языке, что лишь оттеняет отчужденность в мире человеческих отношений. Колебание кустов — мимолетное событие; однако накопление подобных феноменов делает их в фильме явно неслучайными. Если в сцене с кустами Виттория проходит мимо, не замечая «взаимодействия», то в сцене с колеблющимися рейками она уже сама вслушивается в их «разговор». А после авиаполета — всматривается в столь быстро тающие на небе следы реактивного самолета[(5)]. В конце же фильма Виттория вслушивается уже в вовсе не слышимые звуки — и это на фоне уличных шумов. Дело обстоит таким образом, как будто от раза к разу героиня обучается языку природы и вообще неодушевленного мира, поднимая свой статус переводчицы на качественно новую ступень.

Любопытно, что идея реальности неслышимого, а также относительность этого понятия иллюстрируются в фильме на бытовом уровне. Когда Виттория прибивает гравюру к двери, приходит потревоженная шумом соседка. Из-за стука молотка зритель не слышит ни звонка, ни звука шагов за дверью — тем не менее Виттория идет открывать дверь: не слышимое одним воспринимается другим.

Черный цвет как источник смысла

Аналог «природного» смысла в сфере искусства — абстрактная живопись, где также за внешне хаотическим расположением «естественных» мазков предполагается некий смысл. Картины такого рода висят в комнате Риккардо, где происходит его тяжелая и безрезультатная попытка объясниться с Витторией — т.е. как раз вывести наружу то скрытое и неясное, что препятствует их отношениям. Некоторые из висящих на стене картин представляют собой варианты «черного

(5) Ср., опять-таки, с темой отпечатков в Blow Up, рассмотренной в работе [3].

квадрата». Они соотносятся с эпизодом, когда Виттория (уже в квартире Пьеро) смотрит из окна на противоположное здание, оконный проем которого выглядит как черный квадрат. На мгновение в этом квадрате показывается чья-то голова и тут же исчезает. За секунду до этого события и сразу после него ровная, однородная чернота могла бы породить впечатление полной пустоты: наблюдение, берущее в расчет лишь непосредственно воспринимаемые данные, неизбежно привело бы к очевидному, но иллюзорному выводу. Между тем мелькнувший силуэт как нельзя лучше иллюстрирует презумпцию осмысленности — в черном и (казалось бы) пустом пространстве *нечто есть.* Как и мимолетные знаки самолета в небе или не оставляющий зримых следов «разговор» несветящихся фонарей, этот промельк — признак явлений, ускользающих из сферы восприятия, но тем не менее объективно существующих и влияющих на жизнь и мироощущение человека.

Рассмотренные эпизоды являются виртуозным порождением смысла «из ничего»: в черно-белом фильме Антониони сумел извлечь его из черноты черного! Еще один аспект семантизации черного цвета связан с африканской темой. В рассматриваемом контексте важно, что цвет кожи африканцев выступает как постоянно действующий естественный фактор, противопоставленный аномальной черноте «затмения» человеческих отношений. Приехавшая из Африки соседка Виттории упоминает о деревьях в Кении высотой 50–60 метров и показывает фотографии баобабов — естественных природных объектов гигантского роста, в контексте фильма противопоставляемых этими качествами образу Вавилонской башни. Сказанное позволяет, кстати, увидеть скрытую параллель между охотой на бегемота, о чем рассказывает соседка Виттории, и финансовым поражением на бирже («вавилонском столпотворении») толстяка — объекта наблюдений Виттории, который соответствует здесь бегемоту и функционально (как жертва), и чисто внешне.

Африканская линия — лишь один из аспектов различия культур и связанной с этим проблемы Другого и адекватной самоидентификации. Соседка Виттории переезжает в Италию из Кении, где чувствует себя во враждебном окружении и сама настроена по отношению к нему весьма враждебно. Чувствуя себя одиноко, она приглашает в гости Витторию с подругой, однако те, переодеваясь в африканок

и устраивая в квартире африканские танцы, вновь возвращают ее к болезненной теме чуждого окружения (именно поэтому, надо полагать, она столь резко обрывает представление). Дома у Пьеро Виттория, порвав платье, делается похожей на римлянку античной эпохи (сходство усиливается метонимически — за счет показа стоящего рядом скульптурного изображения римлянина). Если в первом случае речь шла о чужой культуре, удаленной от «своей» в пространстве, то во втором — во времени. В первом случае задействован черный цвет, во втором — белый (цвет платья Виттории). При этом обе сцены пронизаны атмосферой отчуждения и неадекватной коммуникации. Пародийный вариант темы дает себя знать, когда Пьеро отказывается от свидания со своей прежней подругой под предлогом, что она, будучи блондинкой, выкрасила волосы в черный цвет, т.е. как бы стала другим человеком. Встречаясь с Пьеро, Виттория беспрерывно изображает другие любовные пары — подобно тому, как в гостях у соседки с удовольствием изображала представительниц другой культуры, в то время как у самой этой пары коммуникация так и не налаживается.

Заключение

Мы проследили, как оппозиция «верх — низ» переплетается у Антониони с другими содержательными категориями его творчества. Так, мотив движения вверх через тему неба и затмения активизирует мотив черноты, который в свою очередь через африканскую линию приводит к теме Другого и столь знаменательной для Антониони проблеме отчуждения. Такое переплетение, прослеженное в основном на материале двух его фильмов, является одним из характерных черт его поэтики и заслуживает дальнейшего изучения[6].

Что же касается собственно оппозиции «верх — низ», то хотя она входит в набор универсалий человеческой культуры, здесь есть специфика, свойственная именно Антониони. Как следует из разобранных выше многочисленных примеров, Антониони актуализует в этой оппозиции ее изначальное природное происхождение, связанное

(6) В частности, во многом сходная мотивная структура прослеживается в Blow Up [3].



Илл. 8. Кадр из фильма «Затмение» М. Антониони, 1962

с действием силы тяжести[7]. При этом в набор художественно значимых элементов входят не только сами по себе зоны верха и низа и различие между ними, но и (в первую очередь) направление движения — против силы тяжести или в ту же сторону. «Преодоление» силы тяжести, движение вопреки ей выражают напряжение человеческого духа, связанное с жаждой жизни и творческим началом. Причем чем больше исходное несоответствие между физическими свойствами материала и движением ввысь, тем более существенным является результат — состояние полета. Именно поэтому столь важную функцию в фильмах Антониони выполняют созданные человеческим гением летательные аппараты тяжелее воздуха. С другой стороны, поднятие вверх может принять и уродливый характер, если в нем отсутствует духовное начало. Существенно, однако, что в этом случае прерывается сам подъем. Так возникает образ Вавилонской башни — бессмысленного, монструозного и принципиально незавершенного сооружения, которому так никогда и не достичь неба.

(7) Семиотизация природных свойств обсуждается с общей точки зрения в статье [4].

Поучительно сравнить роль оппозиции «верх — низ» у Антониони с этой же оппозицией у другого великого режиссера, его современника и соотечественника — Феллини. У Феллини зоны верха и низа могут акцентироваться сами по себе независимо от направления движения, причем особую роль играет карнавальная символика низа [1], тогда как у Антониони маркирована зона верха, а оппозиция «верх — низ» выражает собой духовное измерение.

Актуализация в оппозиции «верх — низ» ее физического первоисточника — лишь одно из проявлений острого и напряженного внимания Антониони к вопросам физического устройства мира, которое в его творчестве столь значимым образом моделирует мир человеческих отношений и составляет с ним единое целое.

Список литературы:

1 *Заславский Б.Г., Заславский О.Б.* Карнавальные обличья тоталитарной психики. Киноведческие записки. 1995. № 27. С. 43–51.

2 *Заславский О.Б.* Почему погибли охотники? (О рассказе Антониони «Трагическая охота»). Киноведческие записки. 1994. В. 21. С. 97–101.

3 *Заславский О.Б.* Отпечатки невидимого. Геометрия, алгебра и физика в «Blow up». Киноведческие записки. 1995. № 26. С. 120–132.

4 *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект. Труды по знаковом системам. Тарту, 1988. Т. XXII. С. 6–8.

5 *Лотман Ю.*, *Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 216 с.

6 *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.

7 *Arrowsmith W.* Antonioni, poet of images. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995. 196 p.

8 *Pomerance, M.* Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight Reflections on Cinema. Berkeley, CA: University of California Press, 2011. 321 p.

9 *Willis J.* Michelandgelo Antonioni's Early "Troligy od Decadance": *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) // Decadance in Literature and Intellectual Debate since 1945. Ed. by *Landgraf D.* Palgrave Macmillan, 2014, pp. 134–152.

References:

1 Zaslavskij B.G., Zaslavskij O.B. Karnaval'nye oblich'ja totalitarnoj psihiki [Carnival appearances of totalitaristic psyche]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1995, no. 27, pp. 4–51. (In Russ.)

2 Zaslavskij O.B. Pochemu pogibli ohotniki? (O rasskaze Antonioni «Tragicheskaja ohota») [Why did hunters perish? On the Antonioni's story "Tragic Hunt"] *Kinovedcheskie zapiski*, 1994, v. 21, pp. 97–101. (In Russ.)

3 Zaslavskij O.B. Otpechatki nevidimogo. Geometrija, algebra i fizika v "Blow up" [Imprints of invisible: Geometry, algebra and physics in *Blow Up*] *Kinovedcheskie zapiski*, 1995, no. 26, pp. 120–132. (In Russ.)

4 Levin Yu.I. Zerkalo kak potencial'nyj semioticheskij ob#ekt [Mirror as potential semiotic object]. *Trudy po znakovom sistemam*, v. XXII, pp. 6–8. Tartu, 1988. (In Russ.)

5 Lotman Ju., Civ'jan Ju. Dialog s jekranom [Dialogue with a screen]. Tallinn, Aleksandra, 1994. 216 p. (In Russ.)

6 Jacobson R.O. *Raboty po pojetike* [Works on poetics]. Moscow, 1987. 464 p. (In Russ.)

7 Arrowsmith W. *Antonioni, poet of images*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1995. 196 p.

8 Pomerance, M. *Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight Reflections on Cinema* Berkeley, CA, University of California Press, 2011. 321 p.

9 Willis J. Michelandgelo Antonioni's Early *"Troligy od Decadance": L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962). In: *Decadance in Literarture and Intellectual Debate since 1945*. Ed. by Landgraf D. Palgrave Macmillan, 2014, pp. 134–152.

УДК 778.5
ББК 85.375

Казючиц Максим Федорович
Кандидат философских наук, профессор, кафедра экранных искусств, Академия медиаиндустрии, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3015-3046
mkazuchitz@gmail.com
Ключевые слова: кино США, документальное кино, история кино, Крис Маркер, Майкл Мур, Эмиль Антонио, прямое кино, синема верите, телевизионный репортаж.

Казючиц Максим Федорович

Художественные стратегии критики общества, политики и культуры в документальном кино США 2000-х годов

Статья посвящена изучению художественных стратегий современного документально кино США, позволяющих эффективно осуществлять критику различных сфер жизни в США — общества, политики, культуры и т.д. В связи с этим значительный интерес представляют фильмы одного из крупнейших современных режиссеров документального кино Майкла Мура. В данной работе исследуется проблема типологизации разнообразных художественных приемов, позволяющих режиссеру достичь значительной эффективности критического дискурса. Ведущая роль закадрового комментария сближает Мура с европейской традицией киноэссеистики (К. Маркер). Однако используемые им приемы позволяют говорить о влиянии художественной традиции американской политической, протестной документалистики (Э. Антонио). В этой связи с целью изучения и типологизации приемов построения критического дискурса в сфере политики, общества и культуры вводится репортажно-эссеистическая модель, позволяющая дать сравнительно точное описание и осуществить анализ художественной системы фильмов Мура. Типологическим основанием является совокупность способов репрезентации автора: закадровый комментарий и особенности монтажа, — поскольку именно функция автора-комментатора определяет критическую оценку событий и явлений в фильмах режиссера.

Kaziuchyts Maksim F.
PhD (in Art), Professor, Department of Screen Arts, The Academy of Mediaindustry, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3015-3046
mkazuchitz@gmail.com
Key words: USA cinema, documentary, film studies, Michael Moore, Emilio de Antonio, Chris Marker, direct cinema, cinema verite, television reportage.

Kaziuchyts Maksim F.

Artistic Strategies for Criticizing Society, Politics, and Culture in the 2000s US Documentary

The article focuses on problems related to studying of artistic strategies of modern documentary cinema in the USA. The strategies allow to effectively criticize various areas of life in the USA, including society, politics, culture, etc. In this regard, the films of one of the largest modern documentary filmmakers, Michael Moore, are of considerable interest. The article explores the problem of how to systematize various artistic techniques which enable the director to use his critical discourse as effective as possible. Moore attaches particular importance to voice-over, which refers to the traditions of documentary films in Europe (C. Marker). However, Moore applies techniques that, on the other hand, refer to the tradition of American political, protest documentary films (E. Antonio). To identify and classify the techniques of Michael Moore's criticism of politics, society and culture, the author introduced "a reportage and essayistic model". The model would contribute to relatively accurate description and studying of the artistic structure of the Moore's films. The model is based on classification of a set of types of author's representation — voice-over and editing style. These functions demonstrate the critical assessment of events and phenomena in Moore's films.

Современное документальное кино США отличается значительным разнообразием, которое проявляется в широком выборе стилевых, выразительных, драматургических, композиционных возможностей, сочетании и синтезе различных стилей, заимствований из иных видов экранных искусств (анимация) или смежных искусств (фотография, графика, живопись). Накопленный опыт за период активных жанровых трансформаций 1960–1970-х годов в значительной мере определил векторы развития американской кино- и теледокументалистики с приходом цифровых технологий и вступлением в новую цифровую эпоху. Отдельные вопросы, касающиеся жанрового своеобразия современной документалистики США, были ранее затронуты в публикациях автора [1, с. 82–88]. Политическую документалистику, поскольку ее объектом являются различные официальные институты, культурные процессы, отличает стилевой синтез (Э. Мароу, Э. Антонио и др.), который позволяет усложнить авторское сообщение, сделать художественный образ более емким, дает широкие возможности для использования иронии, гротеска, сатиры, — важнейших средств критического дискурса.

В связи с этим значительный интерес представляют фильмы одного из крупнейших современных режиссеров-документалистов США Майкла Мура. В России отсутствуют сколько-нибудь существенные исследования о концепции Мура, системе его художественных приемов и их связях с кино, телевидением и иным контекстом. В зарубежной научной литературе имеется известный объем публикаций, затрагивающих различные стороны творчества режиссера [4, с. 25–30], [9, с. 140–158], [3], [8], [2, с. 702–708].

Его творчество показательно разнообразием стилевых сочетаний, но прежде всего последовательным использованием таких средств, как ирония и сатира. Несмотря на критику его творчества в СМИ, представителями политического истеблишмента и профессиональных кругов [7, с. 80–100], [11, с. 29–45], анализ его фильмов важен для понимания художественного потенциала современного документального кино. Особый интерес представляет проблема типологизации разнообразных художественных приемов, позволяющих режиссеру достичь значительной эффективности критического сообщения (что неоднократно оценивалось профессиональным сообществом, обусловливало полярность мнений в обществе и т.д.) и одновременно разработать собственную художественную систему. В связи с этим целесообразно учитывать параллельное явление — публицистическую деятельность режиссера: Мур активно публикуется, работая в жанре политической фельетонистки. В стилевом и тематическом отношении его проза — органичное продолжение экранной деятельности. Однако основное влияние прозы сказывается на закадровом комментарии, в котором содержится основное авторское сообщение. Визуальная сторона его фильмов, безусловно, важна. Тем не менее без закадрового комментария большинство эпизодов фильма невозможно интерпретировать, — положение типичное, например, для кинопублицистики, кинопропаганды, кино и телерепортажей, где авторская инстанция в основном представлена закадровым комментарием. Так, об исключении закадрового комментария и последующей проверки материала на содержательность, по крайней мере на уровне декларации, говорил создатель прямого кино Р. Дрю еще в 1960-х годах: «Я хочу делать программы, которые построены на логике драматизма — где сюжет разыгрывается самостоятельно через картинку, а не логику слов или логику комментария, логику написанного» [10, с. 102]. Заметим, что отдельные американские документалисты вовсе отказались от дикторского комментария или поясняющих титров (Э. Антонио, Ф. Уайзмен). Ведущая роль закадрового комментария сближает Мура с европейской традицией киноэссеистики (К. Маркер). В связи с этим для изучения и выявления структуры его фильмов и совокупности художественных приемов в статье вводится модель, позволяющая дать сравнительно точное описание и осуществить анализ художественной системы фильмов Мура и стратегий построения дискурса критики общества, политики и культуры. Ключевым аспектом здесь является именно функция автора-комментатора, которая определяет движение нарратива в фильмах. Модель репортажно-эссеистическая определяется, как правило, функцией автора как следователя (и сопряженными функциями представителя общественного мнения, рядового американца и пр.). Фильмы режиссера, укладывающиеся в данную модель, представляют собой с точки зрения формальных признаков фильмы-расследования. Предмет данных кинокартин — острая социальная, политическая ситуация, происшествие, проблема, которая формулируется и затем исследуется по мере развития сюжета.

Мур придерживается известного круга тем, среди которых центральное место занимает критика финансового и политического истеблишмента, критика информационной политики, милитаризации общества и экспансии США, агрессивной завоевательной политики. Режиссер обычно привлекает разнообразный экранный материал: не только интервью, но и различные архивные источники (кинохроника, частные любительские киноматериалы, фотографии, фотокопии документов), — также в ходе интерпретации материала Мур использует различные стилевые элементы (монтажные столкновения, собственное выступление в кадре, фрагменты из игровых фильмов, анимации и т.д.). Репортажно-эссеистическая модель в творчестве Мура занимает важное место, поскольку, начиная с первого фильма «Роджер и я» (Roger and Me, 1989), репортажный метод, как и использование в фильмах элементов журналистского расследования, является основным подходом в большинстве работ режиссера и позволяет критически оценивать социокультурный контекст США. Фильмы-расследования, разумеется, эволюционируют по мере того, как усложняются художественные задачи, которые ставит перед собой Мур.

Критика элитарных групп общества, прежде всего политической и экономической элиты, становится ведущей темой фильмов режиссера, начиная с дебютного документального полнометражного фильма. «Роджер и я» затрагивает круг вопросов, связанных с экономической деятельностью автомобильного гиганта General Motors. Центральная тема фильма — закрытие трех градообразующих предприятий во Флинте, родном городе режиссера, увольнение работников и экономическая деградация региона. Автор прибегает к повествованию от первого лица: в качестве комментатора за кадром выступает Мур. Формальная композиция фильма «Роджер и я» состоит из эпизодов, в которых он пытается добиться аудиенции у главы General Motors Роджера Смита: режиссер буквально преследует топ-менеджера по стране. В фильм включены различные архивные материалы: кинохроника Флинта, фотографии цеховых рабочих и самого Смита, материалы из личных архивов; интервью с различными персонажами (рабочие, уволенные с предприятия, представители власти, представители компании и пр.), архивные материалы, оперативная / репортажная съемка с участием самого режиссера. Таким образом, «Роджер и я» располагает всеми необходимыми признаками формата журналистского расследования.

Расцвета творческий метод Мура в рамках репортажно-эссеистической модели достигает в его наиболее известных фильмах «Боулинг для Колумбины» (Bowling for Columbine, 2002) и «Фаренгейт 9/11» (Fahrenheit 9/11, 2004). В обеих картинах поставлены ключевые для него вопросы: концентрация власти США в руках элиты; милитаризм, ограничение социальных привилегий граждан (бесплатное образование), социальных свобод (неприкосновенность частной жизни) и др. В силу концептуальной близости фильмов ниже исследуется только «Фаренгейт 9/11», который является наиболее полной реализацией художественных приемов режиссера в рамках репортажно-эссеистической модели.

Главная тема фильма — президентство Буша и последствия его деятельности для США и мира — затрагивается и в других работах: в фильме «Капитализм: история любви» (Capitalism: A Love Story, 2009) — тема лоббирования Бушем интересов олигархии), в фильме «Больной» (Sicko, 2007) — тема окончательной коммерциализации системы медицинского страхования. Поэтому с точки зрения формата «Фаренгейт 9/11», последовательно разоблачающий деятельность бывшего 43-го президента США, является фильмом-расследованием. Действительно, композиция картины включает критический анализ основных политических действий Буша, усиливших кризисные процессы в США. Завязка — теракт 11 сентября. Далее раскрываются связи клана Бушей и клана бен Ладен; новая политика правительства по созданию массовой истерии в обществе; начало военной кампании в Ираке, ее незапланированное пролонгирование и финальный блок — социальные последствия теракта и военной кампании («Акт о патриотизме», шпионаж спецслужб за населением, сокращение финансирования полиции, здравоохранения, социальных выплат семьям военных и пр.).

Отдельные аспекты сатирической оценки государственной политики США Муром анализировались в зарубежных исследованиях ранее. Так, обращалось внимание на гротеск (гиперреализм), который Мур использует для создания сатирического образа. Исследователь Дж. Л. Борда, рассуждая об авторской инстанции в фильме «Роджер и я», отмечает, что основной метод фильма — создание с помощью

соединения в кадре материалов из различных источников псевдореальности, чтобы продемонстрировать зрителю один из главных тезисов: механизм политической пропаганды, проводимой администрацией Буша, и манипулирование общественным мнением, чтобы втянуть страну в военную кампанию в Ираке [8, с. 45]. Данное суждение вполне допустимо, но в несколько иной отраслевой принадлежности — науках об обществе, поскольку для изучения функционирования художественной системы Мура (даже на примере только одного фильма) представляется слишком общим.

Среди основных средств фильма «Фаренгейт 9/11», позволяющих использовать иронию, гиперболизацию, абсурд для сатирической интерпретации материала, следует указать уже известные по предыдущим фильмам монтажные вставки (телевизионная реклама, игровые фильмы, анимация, архивы новостных программ). Данные материалы, как правило, подбираются таким образом, чтобы их содержание создавало контрапункт или смысловое противоречие с материалами о работе различных официальных институтов (президентство, правительство, армия, СМИ). Например, важное место занимает эпизод, в котором Р. Кларк, бывший советник президента США по борьбе с терроризмом, сообщает в интервью, что американское правительство, несмотря на явное сотрудничество с семьей Усамы бен Ладена, все же было вынуждено отправить в Афганистан номинальный военный контингент[1]. Далее следует фрагмент из вестерна «Великолепная семерка» (вводные титры с главными героями в кадре и основной музыкальной темой), при этом лица исполнителей с помощью компьютерной графики заменены лицами ближайших советников президента (Д. Чейни, Д. Рамсфелд, Т. Блэр) и самого Буша. Таким образом, авантюра с недопустимо малым военным контингентом в Афганистане сопоставлена с вестерном через гротеск и абсурд.

Прием сведения официального материала к абсурду в «Фаренгейте 9/11» достигается благодаря монтажным столкновениям — подбору к различным высказываниям Буша аналогичных фраз персонажей

(1) Напомним, что силы Аль-Каиды на момент совершения терактов в США размещались в Афганистане. Мур в фильме обвиняет Буша и его администрацию в том, что основным мотивом военной кампании против Ирака было спасение Усамы бен Ладена и сил Аль-Каиды (хотя номинальный стотысячный американский контингент все же был отправлен в Афганистан).



Илл. 1. Гротеск и абсурд в документальном кино — компьютерный коллаж, кадр из д/ф «Фаренгейт 9/11» (2004), режиссер М. Мур

из голливудских вестернов. Очевидно, тем самым осуществляется сатирическая интерпретация, позволяющая подчеркнуть вторичность и клишированность суждений президента. Так, в рассмотренном выше эпизоде одно и то же высказывание Буша об Аль-Каиде «Мы их выкурим», произнесенное им в разное время и на различных выступлениях, монтируется в одну монтажную фразу, затем следует фрагмент из вестерна с аналогичной фразой, произносимой одним из ковбоев.

Вместе с тем данный прием — монтирование одного и того же высказывания в одну фразу — используется в фильме и без столкновения с игровым материалом. Так выстроен эпизод, где Буш на различных выступлениях говорит о ядерном, химическом оружии в Ираке и готовности Саддама Хусейна напасть на США. Слова «ядерное оружие», «химическое оружие», «Саддам», произнесенные на различных выступлениях, соединены в одну монтажную фразу.

Возвращаясь к вопросу синтетической природы стилистики фильмов Мура, следует обратить внимание, что в американской документалистике хрестоматийным данный прием сделал известный

американский журналист, телеведущий и режиссер Э. Мароу[2]. Широкую известность приобрела его полемика с сенатором Дж. Маккарти. Напомним, что эскалация холодной войны во внутренней политике США в 1950-х годах получила воплощение в виде специально созданной «Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности» (House Un-American Activities Committee), работа которой проходила в атмосфере массового психоза, вызванного «красной угрозой» и грядущей третьей мировой войной. Противостояние Мароу и Маккарти достигло апогея к 1954 году. В эфире от 9 марта журналист применил оригинальный полемический прием. Он сообщил в начале выпуска, что главная тема — «сенатор Маккарти, запечатленный на его собственных выступлениях и прокомментированный его собственными словами»[3]. В программе была представлена подборка фрагментов выступлений Маккарти (перемежающихся комментариями Мароу), из которых зритель мог заключить о непоследовательности и предвзятости суждений сенатора. Широкий общественный резонанс, вызванный телевизионной полемикой представителя прессы и власти, подтвердил, по замечанию Т.П. Доэрти, что телевидение «стало новым мерилом массовых коммуникаций: печатные СМИ сошли с дистанции, и телевидение пересекло финишную черту» [5, с. 178]. Прием монтажных столкновений собственных высказываний «медийной персоны» прочно вошел в систему современной журналистики и документальной публицистики.

Вариантом сатирической трактовки материала Муром является прием, который сводится к буквальному, «фовистическому», наивному использованию какого-либо образа в качестве метафоры или гиперболы (обычно клише из коммерческого кино). Принципиальное значение здесь имеет буквализм приема, его очевидность для зрителя. Например, в финале «Фаренгейта 9/11» Мур, выяснив, что только у одного члена Конгресса ребенок служил в Ираке, отправляется к Капитолию и пытается вручить отдельным конгрессменам, идущим на работу, рекламные армейские буклеты, предлагая все же отправить детей на войну. В дальнейшем Мур продолжит совершенствовать данный прием и в фильме «Капитализм: история любви», где доведет его до яркой метафоры. В финале, выяснив, что банки в США фактически незаконно получили колоссальный государственный займ, режиссер объезжает банки, сидя за рулем инкассаторского фургона, подходит с мешком для наличности к этим учреждениям и требует вернуть деньги в государственную казну. Автомобиль при этом является большегрузным фургоном и сам по себе используется здесь как цитата, но лишь для того, чтобы ввести иронию в качестве приема сатирической обработки материала. Например, в известном фильме «Крепкий орешек 3» (1995), используя аналогичный транспорт, преступники ограбили Федеральный резервный банк Нью-Йорка. Мур объявляет здание Нью-Йоркской биржи местом преступления и натягивает перед фасадом желтую полицейскую ленту «Police line — do not cross». В экспозиции «Капитализм: история любви» Мур собирает фрагменты записей прямых включений первых лиц государства, которые никогда не попадают в кадр в одну монтажную фразу: Буша, Чейни, Райс ассистенты припудривают, укладывают волосы, смахивают пыль с одежды и т.д. Развертывается метафора, которую можно

(2) Его творческая биография экранизирована в фильме «Доброй ночи и удачи» (Good Night and Good Luck!, 2005), режиссер Дж. Клуни.

(3) See It Now, эфир от 9 марта 1954 г.



Илл. 2. Клише массовой культуры в качестве метафоры, кадр из д/ф «Капитализм: история любви» (2009), режиссер М. Мур

трактовать как политический спектакль. Соответственно, в финале режиссер помещает аналогичную фразу, когда с высокопоставленных чиновников после эфира снимают микрофоны, они выходят из кадра.

В другом известном фильме «Больной» (Sicko, 2007)[4], посвященном развернутой критике системы здравоохранения США, документалист использует гиперболу как прием, помогающий критически оценить материал. Ей предшествует эпизод, в котором рассказывается, что террористы, содержащиеся в заключении в Гуантанамо, получают лучший медицинский уход, чем рядовые граждане США. Далее режиссер сообщает за кадром, что он решил прямо обратиться к дирекции тюрьмы с вопросом, как это возможно. Под аккомпанемент героической музыки Мур собирает на маленькую прогулочную яхту всех героев своего фильма, не получивших необходимого медицинского ухода, и буквально отправляется в Гуантанамо. Под стенами тюрьмы он с катера через мегафон обращается к дирекции, однако ответа так и не получает. В фильме «Больной» используются и другие яркие гиперболы. Например, когда Мур вместе с героями своего фильма приезжает на Кубу с тем, чтобы узнать, так ли хороша местная бесплатная медицина, он говорит за кадром: «Я знаю, что вы подумали. Куба — это там, где живет люцифер! Худшее место на планете, самая злобная нация, из когда-либо существовавших», — в кадре показана карта острова, который охватывает «адское пламя» (компьютерная графика), далее встык монтируется крупный план выступающего Ф. Кастро, но вместо голоса подкладывается звериное рычание.

Источники художественного метода Мура

Сложная структура фильмов «Боулинг для Колумбины», и в особенности «Фаренгейт 9/11», свидетельствует о расцвете творческого метода режиссера, где использование вертикального монтажа, монтажного контрапункта и контрастных столкновений играет важнейшую роль в создании художественного образа, носящего символический характер. О высокой значимости вертикального монтажа в «Фаренгейте

(4) В России фильм не выходил прокат, не было официального релиза, однако в интернете он традиционно известен как «Здравозахоронение».

9/11» свидетельствует эпизод, следующий сразу за прологом: в кадре в течение чуть более минуты отсутствует изображение (черный фон), слышны только крики людей и один за другим — взрывы самолетов (хроникальные материалы, снятые в день теракта 11 сентября). На символический характер данного фрагмента указывали и американские исследователи Ш.Дж. Пэрри-Гилс и Т. Пэрри-Гилс: «Реальность для Мура символизируется национальным ужасом, который отрицает любые заявления о планировании и подготовке к войне, равно как и исчерпывает кредит доверия президенту, все теряет смысл, когда на экране мы вновь созерцаем мгновения ужаса от 9/11» [8, с. 28].

Однако важно подчеркнуть, что подобные монтажные приемы, как и ряд других, используемых Муром, целесообразно рассматривать в контексте политической документалистики (кинопублицистики) как США, так Европы. В связи с этим следует обратить внимание на связь монтажной стилистики фильмов Мура с работами американского режиссера Э. Антонио, который является одним из крупнейших представителей политического документального кино. Его классические фильмы «Регламент» (Point of Order, 1964), «Милхаус: белая комедия» (Millhouse: A White Comedy, 1971) и в особенности «В год свиньи» (In the Year of the Pig, 1968) с точки зрения формы относятся к монтажным, то есть включают разнородные архивные материалы и, как правило, не содержат собственных съемок режиссера. В фильмах Антонио также отсутствует классический закадровый комментарий: однако его функцию выполняют интервью различных персонажей, которые периодически перекрываются хроникальным материалом. Однако, несмотря на различающиеся стили, Мур, по-видимому, испытал влияние художественной системы Антонио. В наиболее известном его фильме «В год свиньи» против войны во Вьетнаме сатирическая трактовка материала осуществляется с помощью монтажного контрапункта музыки, шумов и интервью с хроникальными кадрами. Так, в начальном эпизоде фильма после продолжительной звуковой паузы использован только обработанный шум вертолетных винтов. В кадре в этот момент демонстрируются фотографии американских военных с оружием, вьетнамских беспризорных детей, беженцев и т.д.

В финале фильма «В год свиньи» также использован принцип монтажного контрапункта: на хроникальные кинокадры убитых и страдающих от ран американских солдат наложен один из маршей

времен Гражданской войны и фрагмент интервью историка буддизма из Йельского университета, говорящего, что Вьетнам всегда был отсталой аграрной страной, которая столетиями переходила от одних завоевателей к другим, то есть не способна оказывать длительное сопротивление.

Закадровый комментарий

Документальное кино Мура в силу эклектичного стиля, весьма сложной структуры (вставные эпизоды из хроники, анимации, игровых и документальных фильмов; дополнительные сюжетные линии; многоплановая роль закадрового комментария) относится в полной мере к так называемой контролируемой документалистике (controlled documentary), где ключевую роль играет закадровый комментарий. Закадровый комментарий Мура определяется рядом характеристик: 1) лексика; 2) речь и ее стиль. Лексика комментария Мура рассчитана на широкую аудиторию, в этом отношении она значительно более свободна, чем лексика и риторика текстов телевизионных репортажей. Так, Мур обычно избегает конструкций и лексики литературного языка, заменяя их разговорными. Кроме того, в отличие от лексики новостного репортажа, также обычно разговорной, используются различные слова-восклицания, ремарки, просторечные слова и выражения и иные средства экспрессии. Интонирование также стремится к разнообразию. Это может быть лирическое отступление, размышление вслух (начало фильма «Фаренгейт 9/11»); ирония (например, когда в «Роджер и я» Мур обстоятельно рассказывает, как богатые горожане Флинта наняли бедных и безработных горожан работать живыми статуями на благотворительном обеде против безработицы в городе) и пр.

Вообще, авторская инстанция в закадровом комментарии, — который также влияет и на темпо-ритм, и на степень экспрессивности в репрезентации материала, — тяготеет к расслоению. Известный американский историк документального кино С. Бруцци отмечает, что важнейшее место в ряде фильмов Мура занимает экспозиция. При этом она важна не только с формальной стороны (постановка проблемы, представление персонажей), но и задает общий тон фильму. Бруцци подробно разбирает, например, структуру открывающего



Илл. 3. Горожане г. Флинт в качестве живых статуй, кадр из д/ф «Рорджер и я» (1989), режиссер М. Мур

эпизода «Фаренгейта 9/11» — сатирическая трактовка материала осуществляется при помощи интертитров, смонтированных по аналогии с трейлерами коммерческих фильмов, где монтаж используется для создания напряженной атмосферы, то есть применяется стилизация [3, с. 179–180]. Изменения речи, ее темпа, интонационной окраски, экспрессивности маркируют отношение автора к материалу в кадре. Например, в начале фильма «Фаренгейт 9/11» Буш, обращаясь к Муру, советует: «Веди себя хорошо и подыщи настоящую работу!» Режиссер за кадром комментирует: «Да, уж он-то знает, что такое работа». Далее следует блок, обстоятельно критикующий образ жизни президента.

В целом, «Фаренгейт 9/11» является примером синтетического характера художественных приемов, используемых Муром, где закадровый комментарий позволяет значительно усложнить авторскую инстанцию и, как следствие, сделать авторское сообщение многозначным. Представляется целесообразным сопоставить его художественный метод с концепцией фильма-эссе выдающегося французского режиссера К. Маркера, благодаря которому в документальном кино сложилась весьма сложная система монтажного контрапункта

(комментатора и экранного материала). Определяющим элементом в фильмах Маркера является комментарий: всегда закадровый, обычно, однако не всегда, произносимый непосредственно автором. Так, его фильм «Письмо из Сибири» (Lettre de Sibérie, 1957) — пример синтетического метода, который, напомним, заключался в создании сложной *контрапунктической* (термин С. Эйзенштейна) связи между комментарием и визуальным рядом. Режиссер одним из первых (наряду с А. Рене, например) в истории документального кино осознал потенциал авторской инстанции как сложного целого, то есть когда сам комментатор совсем не обязательно лишь диктор, объективирующий материал. Маркер одним из первых усложнил авторскую инстанцию в закадровом комментарии. В качестве диктора могут выступать один или несколько вымышленных персонажей, якобы связанных с материалом в кадре. В подобной ситуации содержание кадра приобретает до известной степени второстепенное значение, и область его значений, интерпретации зрителем будет во многом обусловлена комментарием. В фильме «Письмо из Сибири» есть известный эпизод, где комментатор произносит несколько вариантов текста при одном и том же визуальном ряде, для каждого звучит различная по рисунку музыка, что кардинально изменяет значение каждого варианта. Подчинение визуального ряда комментарию уже в ранних работах Маркера привело к свободному комбинированию в кадре хроникального материала, фрагментов из игровых фильмов, анимации, фотографий, плакатов и пр. В фильме «Письмо из Сибири», к примеру, использован вставной анимационный эпизод, где герой (автор письма) говорит, как могла бы выглядеть реклама бивней мамонта.

В дальнейшем авторская инстанция у Маркера продолжает усложняться: комментарий может читать не только диктор, но и актер от лица вымышленного персонажа (французский фотограф, пишущий письмо из Сибири приятелю во Францию, — «Письмо из Сибири»; трое друзей рассматривают и обсуждают фотографии одного из них — «Если бы у меня было четыре дромадера» (Si j'avais quatre dromadaires, 1966) и др.).

Художественные приемы в рамках репортажно-эссеистической модели ранжируются следующим образом. Во-первых, совокупность монтажных приемов включает контрастные столкновения: 1) высказываний персонажей (Буш и др.); 2) высказываний персонажей и иных типов материалов (фрагменты художественных фильмов, анимационных фильмов, рекламы).



Илл. 4. Ирония в документальном кино — анимационный фрагмент, кадр из д/ф «Письмо из Сибири» (1957), режиссер К. Маркер

Во-вторых, закадровый комментарий имеет сложную природу и реализуется на нескольких уровнях: 1) уровень контрапунктического столкновения материала; 2) уровень простеца за кадром. В-третьих, наличие в фильмах эпизодов, относимых к метафоре, гиперболе, гротеску, свидетельствует о тяготении Мура к символическим построениям, вполне сопоставимым с традициями европейского документального кино, включая такие направления, как авангард, поэтический реализм. Характерными элементами стиля Мура являются клише-цитаты из фильмов или симулякров массовой культуры, которые позволяют «остранить», понизить значимость какого-либо официального, легитимизированного явления (разобранные фрагменты монтажных столкновений высказываний Буша с вестернами; наивное понимание метафоры и пр.).

Представленная репортажно-эссеистическая модель позволила выявить, что, несмотря на различие стилей режиссеров, особенно

в использовании приемов иронии, сарказма, гротеска, творческие приемы Мура благодаря в том числе закадровому комментарию позволяют создавать художественный образ с весьма широкой областью значений. Поэтому, несмотря на то что формально «Роджер и я», «Боулинг для Колумбины», «Фаренгейт 9/11», «Капитализм: история любви», «Больной» — фильмы-расследования, сам способ интерпретации материала дает возможность поставить перед зрителем гораздо более общие мировоззренческие проблемы о будущем Америки, как, впрочем, и любого другого государства, о природе самой власти, об утрате человеком или государством гуманистических оснований и т.д. Подобный подход режиссера к созданию многослойных фильмов, способных удовлетворить интересы весьма разнородных целевых аудиторий, легший в основу его художественной системы кино, подтвердил свой высокий социальный и художественный потенциал.

Список литературы:

1 *Казючиц М.Ф.* Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000-х гг. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. 166 с.

2 *Bergman T.* Michael Moore and the Rhetoric of Documentary // Rhetoric and Public Affairs, 2016. No. 4. Pp. 702–705.

3 *Bruzzi S.* New Documentary: A Critical Introduction. London & New York: Routledge, 2006. 275 p.

4 *Cohan C., Crowdus G.* Reflections on Roger & Me, Michael Moore, and His Critics // Cinéaste. Vol. 17. No. 4 (1990). Pp. 25–30.

5 *Doherty Th.P.* Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture. N.Y.: Columbia University Press, 2003. 305 p.

6 *Fleischmann A.* The Rhetorical Function of Comedy in Michael Moore's "Fahrenheit 9/11" // Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal. Vol. 40. No. 4 (December 2007). Pp. 69–85.

7 *Krzych S.* The Price of Knowledge: Hysterical Discourse in Anti-Michael Moore Documentaries // The Comparatist. Vol. 39 (OCTOBER 2015). Pp. 80–100.

8 Michael Moore and the Rhetoric of Documentary / ed. by Benson Th.W., Snee B.J. Southern Illinois University Press, 2015.

9 *Natter W., Jones J.P.* Pets or meat: Class, ideology, and space in Roger & Me // Antipode. 1993. Vol. 25. Pp. 140–158.

10 *O'Connell P.J.* Robert Drew and the development of cinema verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. 289 p.

11 *Potter W.* Deadly Spin: An Insurance Company Insider Speaks Out on How Corporate PR Is Killing Health Care and Deceiving Americans. New York — Berlin — London — Sydney: Bloomsbury Press, 2010. 289 p.

References:

1 Kazyuchits M.F. *Neigrovoye. Eksperimental'nyy i dokumental'nyy fil'm v SSHA, Kanade i Rossii 1950–2000 gg.* [The Non-Fiction Film. The Experimental and Documentary Film in the USA, Canada and Russia between the 1950-s and the 2000-s]. Monograph. Moscow, Akademiya mediaindustrii Publ., 2016. 166 p. (In Russ.)

2 Bergman T. Michael Moore and the Rhetoric of Documentary. *Rhetoric and Public Affairs*, 2016, no. 4, pp. 702–705.

3 Bruzzi S. *New Documentary: A Critical Introduction*. London & New York, Routledge, 2006. 275 p.

4 Cohan C., Crowdus G. Reflections on Roger & Me, Michael Moore, and His Critics. *Cinéaste*, vol. 17, no. 4 (1990), pp. 25–30.

5 Doherty Th.P. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*. N.Y., Columbia University Press, 2003. 305 p.

6 Fleischmann A. The Rhetorical Function of Comedy in Michael Moore's "Fahrenheit 9/11". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 40, no. 4 (December 2007), pp. 69–85.

7 Krzych S. The Price of Knowledge: Hysterical Discourse in Anti-Michael Moore Documentaries. *The Comparatist*, vol. 39 (October 2015). pp. 80–100.

8 *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*, ed. by Benson Th.W., Snee B.J. Southern Illinois University Press, 2015.

9 Natter W., Jones J.P. Pets or meat: Class, ideology, and space in Roger & Me. *Antipode*, 1993, vol. 25, pp. 140–158.

10 O'Connell P.J. *Robert Drew and the development of cinema verite in America*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2010. 289 p.

11 Potter W. *Deadly Spin: An Insurance Company Insider Speaks Out on How Corporate PR Is Killing Health Care and Deceiving Americans*. New York — Berlin — London — Sydney, Bloomsbury Press, 2010. 289 p.

УДК 7.05 / 791.63
ББК 85.374.3(3)

Луговцев Анатолий Юрьевич
Аспирант кафедры экранных искусств, ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии», Москва
ORCID ID: 0000-0002-8571-5253
uldesign@mail.ru
Ключевые слова: дизайн-фикшн, объектный дизайн, диегетический прототип, Бегущий по лезвию 2049, проектная культура, научная фантастика, теория кино, концепт-дизайн, аудиовизуальная компоновка, визуальная метафора.

Луговцев Анатолий Юрьевич

Диегетические дизайн-решения в современном кинопространстве на примере фильма «Бегущий по лезвию 2049»

Цель данной работы — отразить тенденцию укрепления позиций проектности и дизайна в пространстве экрана как на уровне смыслового наполнения, так и в инструментальной роли. Особое внимание уделяется растущей интенсивности научного дискурса о дизайне в медиаиндустрии, в частности, появлению и активному обсуждению в иностранной литературе понятий «диегетический прототип» и «дизайн-фикшн». Произведение «Бегущий по лезвию 2049» выбрано как показательный материал для выявления роли проблем проектности в произведениях киноискусства. Через аудиовизуальный ряд фильма, построенного в канонах жанра антиутопии, автором исследуется способ образной трансляции для массовой аудитории такой традиционной для этого жанра философской проблемы, как перспективы научного прогресса и их неожиданные последствия. В исследовании ставится задача выявить спектр отдельных смыслонесущих объектов и приемов, которые обеспечивают выразительную передачу идей фильма. Проводится обзор проектных составляющих в организации фантастического экранного пространства. Концептуальный дизайн объектов трактуется автором как одна из доминирующих в современных экранных искусствах тенденций. Рассмотрение художественных средств выразительности и семиотической системы экранного произведения через анализ дискретных элементов аудиовизуального контента с точки зрения дизайна применяется как искусствоведческий метод.

Lugovtsev Anatoly Yu.
Postgraduate student, Department of Screen Arts, Federal State-Funded Educational Institution of Additional Professional Education “Academy of Media Industry”, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-8571-5253
uldesign@mail.ru
Key words: design fiction, object design, diegetic prototype, Blade Runner 2049, design culture, science fiction, film studies, concept-design, audiovisual props, visual metaphor.

Lugovtsev Anatoly Yu.

Analysis of Diegetic Design Solutions in Modern Film Space (on *Blade Runner 2049* Case Study)

The article aims to reflect the increasing presence of design culture in the screen space both at the level of semantic content and in the instrumental application. The main attention is paid to the growing scientific discourse on design in the media industry, and to the emergence and active discussion of the concepts of “diegetic prototype” and “design fiction”. *Blade Runner 2049* movie (2017) was chosen as indicative for revealing the role of design issues in the works of cinema. Through the dystopian film`s audiovisual framework author explores the methods of figurative translation for a mass audience of such a traditional for this genre philosophical problem as the prospects for scientific progress and its unexpected consequences. The study aims to identify the range of individual meaning-bearing objects and techniques that provide expressive transmission of film ideas. The design components in the organization of a fantastic screen space are reviewed, and the concept design is shown as one of the dominant trends in modern multimedia arts. Consideration of artistic means of expression and the semiotic system of a screen art through the design analysis of discrete elements of audiovisual content is used as an art criticism method.

Проектная деятельность как результат соединения человеческих потребностей в творчестве и усовершенствовании мира имманентно сопутствует развитию общества. Наиболее очевидно результаты инженерии и проектирования проявляются в технических отраслях. В то же время, в философском осмыслении курс развития науки и техники закономерно подвергается сомнению и критике. Сегодня, когда с помощью научных методов стало доступно проектирование практически в любой сфере жизни, темы технофобии и проблем, связанных с научным прогрессом, переживают новую актуализацию в широкой массовой культуре. При этом, как правило, находятся коммерческие и научные организации, которые лоббируют визуальную репрезентацию в массовом кино технологий будущего, находящихся на ранней стадии развития. В экранных произведениях эти тенденции органично соединяются в движении к постцифровой эстетике, что не остается без внимания исследователей дизайна и медиа. Профессор О.Г. Яцюк подчеркивает, что с помощью мощного компьютерного инструментария «появилась возможность моделировать пространственно-временной и культурный контекст для инновационного проектирования» [10, с. 3]. Эта возможность широко используется сегодня в экранных искусствах. Конвергентная анимация и кинематограф посредством применения цифровых систем способны визуализировать наиболее смелые концепции относительно прогнозов будущего видоизменения человека и культуры. Профессор Н.Г. Кривуля подробно рассматривает аспекты влияния технических новшеств на драматургию и образность экранных произведений. В частности, она описала различные типы интеграции искусственного и натурального в разработке современных персонажей в соотношении с проблемами философии техники. Стремлением людей приблизиться к возможностям техники и одновременным отдалением от своей биологической сущности исследователь объясняет появление новых гибридных типов персонажей, представляющих пограничные формы существования между природой и техникой: «Именно они на фоне ослабевающего человека все чаще становятся героями современного экрана, образцами для подражания» [2, с. 121].

Ряд актуальных проблем, концепций и подходов отражен в фильме 2017 года «Бегущий по лезвию 2049» (Blade Runner 2049). И хотя картина, насыщенная метафорами, нарративными и визуальными отсылками, не стала кассовым рекордсменом, она вызвала большой резонанс среди зарубежных исследователей медиа. Философской глубине произведения посвящены сборники научных статей зарубежных авторов [13; 22]. Влияние фильма наблюдается и в нескольких русскоязычных публикациях в разных научных областях. На наш взгляд, анализ фильма с точки зрения объектного дизайна может быть интересен в нескольких аспектах. Как справедливо заметил профессор В.Ф. Познин, «в отечественном искусствоведении и культурологии проблеме восприятия зрителем визуальных кодов, с помощью которых конкретное экранное изображение приобретает метафорический характер, уделено явно недостаточное внимание. Между тем понимание механизма создания визуальной метафоры является составной частью эстетического образования» [6, с. 112]. По словам голландского медиаисследователя Ч. Форсвилля (Charles Forceville), который в своих работах уделяет большое внимание мультимодальным и визуальным метафорам, под этими обобщающими понятиями иногда скрывается целый ряд известных тропов, также перешедших из литературного поля в медиатексты: метонимия, гипербола, символизм, антитеза, ирония и другие [15, с. 12]. В нашем исследовании ставится узкая задача — выявить спектр отдельных смыслонесущих объектов и связанных с ними приемов, которые обеспечивают выразительную передачу идей фильма. Рассмотрение объектов с точки зрения дизайна позволит проследить некоторые механизмы создания визуального кода, акцентировать существенные особенности художественно-пространственных решений, а также обратить внимание на постоянное присутствие проектных подходов в медиапроизводстве на разных уровнях: от драматургической идеи до непосредственной образной реализации. На основе анализа мы попытаемся обобщенно охарактеризовать степень влияния проектной культуры на современное киноискусство.

Как уже отмечалось нами ранее, «основные функции дизайн-объектов в экранных искусствах включают структурирование экранного пространства, формирование знаковой системы, формирование хронотопа, повышение зрелищности в художественно-эстетическом аспекте, подкрепление жанровой принадлежности» [3, с. 59]. К этому функциональному ряду необходимо добавить функцию диегетического прототипа (от англ. «diegetic prototype»), ярко проявившуюся в жанро-

вых границах научно-фантастического кинематографа и выявленную американским ученым и медиаисследователем Д. Кирби (David Kirby). Профессор Кирби обосновал введенное им понятие «диегетический прототип» как кинематографическую визуализацию для широкой аудитории какой-либо технологии будущего с целью продемонстрировать ее необходимость, осуществимость и позитивную направленность [17, с. 43]. Кирби относит к диегетическим прототипам экранные объекты и технологии, показанные в художественном произведении раньше, чем были воплощены, или которые ученые намерены воплотить. Действительно, множество технологий, объектов и систем, еще не будучи до конца разработанными, находили положительную оценку и признание в обществе, а иногда и финансирование после демонстрации в сюжетах научно-популярного и научно-фантастического кино. Среди примеров известные на сегодняшний день направления: от сенсорных устройств, интерактивного управления компьютером до искусственных органов-имплантов, систем виртуальной реальности, космических исследований и аппаратов. Научные концепты, реалистически внедренные в диегезис произведения через конкретные объекты или объектные комплексы, становятся органичной частью вымышленного мира, что позволяет разработчикам включить в нарратив и показать в действии принципы и возможные результаты работы своих технологий. Анализ дизайн-объектов в составе экранных произведений становится сегодня все более актуальным в связи с их огромным потенциалом в медиа, который используют режиссеры. Большое количество анимации, фильмов, сериалов и интерактивных экранных произведений в жанре научной фантастики позволило зарубежным исследователям заявить о поджанре дизайн-фикшн[(1)]: вымышленных историй, где видное место занимает дизайн новых объектов и систем[(2)]. В таких медиатекстах объекты концептуального дизайна встраиваются в ситуативный контекст альтернативной модели мира и в значительной степени влияют на сюжет [11; 14; 19].

(1) Design Fiction по аналогии с понятием Science Fiction (научная фантастика) можно перевести с англ. как «фантастика, основанная на дизайн-прогнозах и дизайн-прототипах».

(2) Sterling (October 2013). Patently untrue: fleshy defibrillators and synchronised baseball are changing the future. Wired // URL: https://www.wired.co.uk/article/patently-untrue (дата обращения 07.02.2020).

Признаки этих тенденций в числе прочих функций дизайн-контента мы выявим на выбранном примере.

Антиутопия «Бегущий по лезвию 2049» (2017) Д. Вильнева конструирует альтернативное пространство мира будущего, опираясь на книгу Ф.К. Дика 1968 года и визуальную панк-стилистику, начатую первой ее экранизацией «Бегущий по лезвию» (1982) Р. Скотта, смешавшей стили sci-fi и техно-нуар. Целесообразно отметить, как смысловые коннотации объектного наполнения современного фильма соотносятся с лентой 1982 года, а также с общей жанровой стилистикой. «Ведь полнота смысла всякого текста возникает именно в результате его соотнесения с текстами-предшественниками, а иногда и последователями» [9, с. 14]. В фильме снова изображается мир после экологической катастрофы. Объектный дизайн здесь не только играет одну из ключевых ролей в организации пространства и развитии сюжета (что закономерно для антиутопии), но и напрямую визуально иллюстрирует основные идеи сценария. Сложная задача продолжения фантастических идей 1970-х годов о будущем обращает наше внимание на наполнение фильма объектами дизайна, в концепциях которых умышленно не учитываются существующие сегодня объекты в качестве прототипов. В одном из интервью режиссер Д. Вильнев отмечает, что отношения людей с цифровым миром и миром машин он хотел показать несколько иначе: «мне стало понятно, что в своем фильме я не могу продолжать наше будущее. Потому что в оригинале, где действие развивается в 2019-м, нет Стива Джобса, нет интернета. Там совершенно другое будущее. Поэтому мы создали альтернативное будущее. Это продолжение будущего мира, показанного в „Бегущем по лезвию“ (1982). В том мире до сих пор существует Советский Союз. <…> Мы… подошли к этому вопросу без айфонов, без этого всего»[(3)]. В будущем «Бегущего по лезвию 2049» аэромобили, левитирующие грузовые корабли, искусственный интеллект в голографическом воплощении сосуществуют с ламповыми телевизорами и неоновой уличной рекламой, создавая своеобразную эклектику объектного

(3) Шорохова Т. Дени Вильнёв: В будущем «Бегущего по лезвию 2049» все еще существует СССР // URL: https://www.kinopoisk.ru/interview/3043554 (дата обращения 23.12.2019).

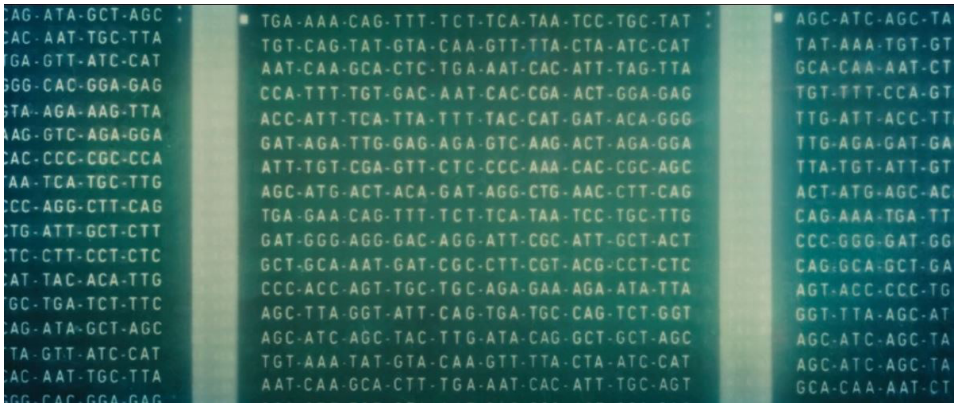
ансамбля. Ретрофутуристический подход создает дополнительную метафоричность и остраненный взгляд на известные нам сегодня понятия и предметы, так как их функции остаются легко узнаваемыми в новых образах.

Человек как объект дизайна

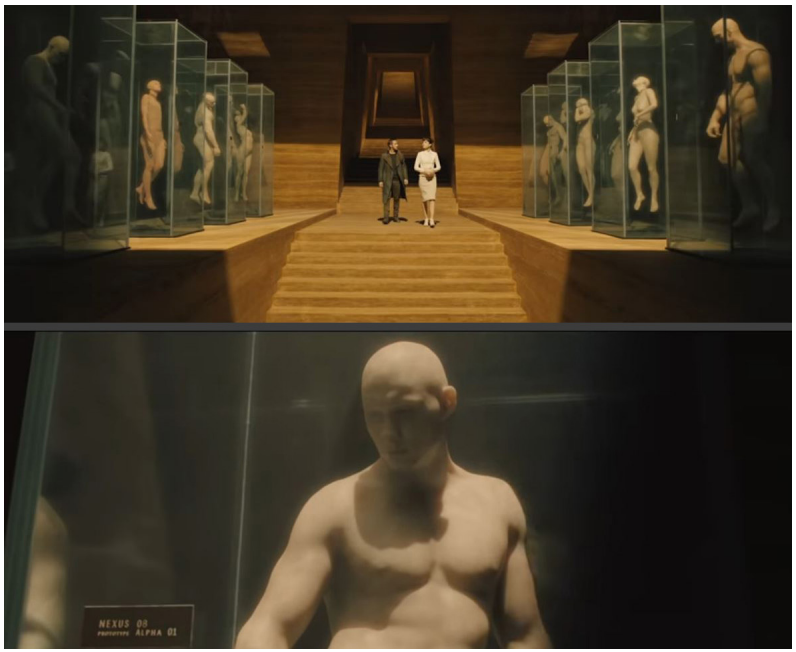
По сюжету фильма, незадолго до разворачивающихся событий произошла экологическая катастрофа, а затем полная утеря всех цифровых данных, накопленных человечеством, что расценивается как информационная катастрофа (потеря человечеством самоидентичности в историческом контексте). Перед зрителем же разыгрывается трагедия нового биотехнического катаклизма: освоив клонирование и репликацию, человечество потеряло способность естественной репродукции. Большая часть персонажей по сюжету фильма является искусственно выращенными людьми-репликантами. Их существование в киберпанк-обстановке социальной смуты и полуразрушенных городов северной Америки, застланных смогом, символизирует пагубное вмешательство человека в генетический код.

Структура ДНК в фильме визуализируется не привычным изображением спиралевидной цепочки, а комбинированным трехзначным текстовым кодом, означающим соединения азотистых оснований аденина, гуанина, цитозина и тимина, для сравнения ее сложности с двоичным кодом цифровых систем, многократно показанных в фильмах, начиная с «Матрицы» (1999). Там сознание человека рассматривалось объектом дизайна информационного, в плену у искусственного интеллекта компьютера. Это сравнение акцентируется в диалоге персонажей.

Сама материальная сущность человека по сценарию «Бегущего по лезвию 2049» (2017) стала объектом разработки — проектирования на уровне генной инженерии. В одном из эпизодов данный тезис иллюстрируют смоделированные и воплощенные образы человеческих тел в стеклянных витринах — объекты дизайна, реализованные в реалистичном качестве средствами 3D-графики или макетирования, визуально подчеркивающие гипертрофированное развитие плоти промежуточных моделей и прототипов в цикле промышленного выращивания усовершенствованного человека. Подобные объекты-образы



Илл. 1. *Код ДНК.* Кадр из фильма "Бегущий по лезвию 2049", Blade Runner 2049, 2017, реж. Д. Вильнев, произв. США, Канада, Великобритания, Alcon Entertainment, Warner Bros., Columbia Pictures



Илл. 2. *Образцы репликантов.* Кадры из фильма "Бегущий по лезвию 2049", Blade Runner 2049, 2017, реж. Д. Вильнев, произв. США, Канада, Великобритания, Alcon Entertainment, Warner Bros., Columbia Pictures

обнаженных тел как неких биотехнологических скульптур наглядно акцентируют идею прикладного искусственного репродуцирования и многократно использовались в фильмах жанров киберпанк и постапокалиптики, например, «Судья Дредд» (1995), «Шестой день» (2000) и др. С учетом бурного развития генной инженерии сегодня, эти образы можно считать потенциальными диегетическими прототипами, внедряющими в культуру устойчивое мнение о возможности лабораторного выращивания живых существ и одновременно предостерегающими нас о побочных эффектах. Ведь в противовес гармоничному пластическому образу человека в античной скульптуре и канонически выверенной изобразительной эстетике эпох классицизма и ренессанса, демонстрируемые в современной фантастике пропорции человека-репликанта как дизайн-объекта чаще всего искажены, гиперболизированы. Пластика усреднена, подчеркивая идею искусственного создания существ с модифицированной под конкретные задачи морфологией как изделий прикладного проектирования. И если великие скульпторы и художники античности стремились приблизиться к единству внешней и внутренней красоты, что выражалось в образе жизни и в самих произведениях искусства с акцентом на красивых лицах и гармоничной фигуре, то визуальные формы, символизирующие в современной кинофантастике человека в виде массового продукта, раскрывают совсем иное внутреннее сообщение. Как в других фильмах люди-объекты с сильно нарушенными пропорциями, так и в кадрах «Бегущего по лезвию 2049», выставленные как экспонаты в музее почти обезличенные образы с гипертрофированной мышечной массой провоцируют зрителя на остраненное осмысление тел-артефактов как символов человекоподобного существа, утратившего идентичность и представление о смысле существования. Ведь и основы самосознания репликантов по сюжету внедряются искусственно с помощью нейропсихического вмешательства и программирования. Поэтому поведение клонов или репликантов в качестве «перформативных артефактов»[(4)] в разных произведениях обычно показано с выраженными отклонениями,

(4) Данное понятие введено в статье Suchman, L. в значении прототипов, которые обнаруживают свои свойства через действие не изолированно, а в социально обусловленном контексте [23, с. 164].

а главные герои, сохраняющие человечность в каком-то аспекте, становятся исключением из правил.

В антиутопических фильмах о клонировании, искусственном интеллекте и т. д. все чаще транслируется драматический сценарий, в котором показан обобщающий образ человека, привыкшего представлять себя точкой отсчета и творцом изменений в мире, но перешедшего черту невозврата и ставшего жертвой своей самоуверенности. Так же человек-репликант трактуется в «Бегущем по лезвию 2049»: объект дизайна предыдущего поколения людей, вышедший из-под контроля и оказавшийся в конфликте с окружающей средой. Однако это в первую очередь продукт, причем наделенный необходимыми качествами для конкретной работы. В начале фильма главный герой, репликант-полицейский последнего выпуска, в схватке оказывается сильнее репликанта предыдущего поколения, хотя тот выглядит массивнее и агрессивнее, что передает идею о поэтапном совершенствовании технологий выращивания. Другие сцены демонстрируют, как протагонист остается в хорошей физической форме даже после ножевых или осколочных ранений, пробивает собой стены, что в нашем восприятии относит героя к устрашающему типу персонажей-терминаторов. Такое позиционирование главных действующих лиц в современных экранных произведениях снова актуализирует аналитическо-искусствоведческую риторику об искусственном монстре в человеческом обличии как объекте разработки для выполнения воли создателя, но склонном к неподчинению, выходу из под контроля. Данная тенденция, как известно, имеет глубокие корни и восходит к фантастике о големах и гомункулусах [8, с. 87]. В литературе и снятых по ней фильмах искусственные полулюди чаще были единичными объектами-артефактами (и также обнаруживали свою ущербность, ошибку создателя), в современных же произведениях речь идет о тиражном, промышленном производстве «людей-изделий» как объектов итеративного биоинженерного дизайна («Дивергент» (2014), «Остров» (2015), «Элизиум: Рай не на Земле» (2013), «Черное зеркало» (2011–2019) и др.). Как и во многих сценариях о роботах, андроидах и искусственных людях, по сюжету «Бегущего по лезвию 2049» усовершенствованные биоинженерией солдаты неожиданно оказываются мыслящими существами, наделенными способностью к проявлению чувств, что идет вразрез с интересами разработчиков.

В фильме отдельно раскрыта тема индивидуальных воспоминаний, и здесь также отчетливо просматривается основная для фильма идея всеохватывающей проектности. Воспоминания людей-репликантов о жизни до «введения в строй» внедряются в сознание искусственно. Они являются продуктом художественного проектирования соответствующих специалистов. Отдельный эпизод фильма посвящен тому, как дизайнер воспоминаний (прослеживается аналогия с архитекторами снов из фильма «Начало» (2010) К. Нолана) с помощью проекционной голографической системы и специального приспособления, похожего на объектив фотоаппарата, создает по воображению из трехмерных визуальных элементов-объектов сюжеты, формирующие образное наполнение «воспоминаний». Этот эпизод является символичным для фильма, а также может служить отличной иллюстрацией роли объектного дизайна в экранных искусствах. Ведь работа режиссера, концепт-художника, 3D-художника оператора и всей команды по производству экранного произведения тоже направлена на программирование эмоций с помощью нескольких знаковых систем, в том числе с помощью знаков-образов, которые затем проявляются в воспоминаниях. «Произведения искусства рассматриваются как способ сохранения и передачи художественных образов, которые при восприятии каждый раз заново оживают в памяти», — пишет российский исследователь В.М. Монетов [4, с. 8].

Метафорически эпизод с объективом может натолкнуть на мысль об искусственности, транслируемой через медиа или СМИ информации, которая доминирует в сознании множества людей. А в более прямой интерпретации сцена отражает принципы создания контента фантастического фильма: вот дизайнер воспоминаний, используя свои собственные воспоминания и представления и пользуясь референс-объектами, визуализировала сюжет «день рождения» с тортом и свечами. Затем она воплотила в образах сюжет «прогулка по лесу» и случайно увиденное красивое насекомое: выбрав образ-прототип, она внесла небольшие корректировки деталей, удлинила усы, в макроприближении настроила размер и форму фасеточных глаз. В этом коротком эпизоде зритель наблюдает творческие принципы создания ярких фантастических образов экранных искусств, которые заключаются в использовании природных и культурных объектов как прототипов для визуальной модернизации по воображению. Это позволяет приспособить новые объекты или персонажи к определенным функциональным и художественно-эстетическим целям. Достаточно вспомнить кукольных персонажей-насекомых В.А. Старевича в его анимационных произведениях начала XX века, для съемки которых он так искусно создавал макеты насекомых-персонажей с подвижными частями, что они кажутся настоящими насекомыми (или их точными чучелами), несмотря на то что ходят по-человечески на двух ногах, обутые в сапоги, сражаются на мечах («Прекрасная Люканида», 1910 и др.), сидят за столом («Месть кинооператора», 1912), играют на скрипке и возят тележку («Стрекоза и муравей», 1913).



Илл. 3. *Цифровой персонаж Джой: уличная голографическая реклама.* Кадр из фильма "Бегущий по лезвию 2049", Blade Runner 2049, 2017, реж. Д. Вильнев, произв. США, Канада, Великобритания, Alcon Entertainment, Warner Bros., Columbia Pictures

Персонаж — цифровой прототип

Существование людей-репликантов в мире будущего скрашивается системой дополненной реальности, выражающейся аудиовизуально в голографических образах как части информационной городской среды. Персональные полуголографические-полувиртуальные ассистенты адаптируются по желанию пользователя. Такой ассистент главного героя, черпающий информацию из его же сознания и под-

сознания, в виде женщины, является самостоятельным персонажем произведения и создает явную отсылку к женщине-воспоминанию главного героя «Соляриса» (1972) А.А. Тарковского. Однако если у Тарковского образ-воспоминание у героев хоть и был предельно субъективным во всех отношениях, но все же материальным в том особом пространстве космической станции, то здесь суть образа женщины-голограммы дополнительно раскрывается контекстом (городской аудиоголографической рекламой) как объект визуально-информационного дизайна универсальной красоты для широкой аудитории и по сюжету является полностью искусственным внетелесным продуктом проектной разработки с неограниченным тиражом (как операционная система компьютера), получающим индивидуальность лишь в сочетании с психическим измерением своего владельца. Такой мультимедийной голограммой с текстовой панелью управления и адаптивным интерфейсом авторы не только успешно заменили смартфоны и портативные экранные устройства в мире альтернативного будущего, но и предложили возможный вариант эволюции этих систем вместе с их программной основой.

Объекты-символы

Ситуация экологического краха на земле в первую очередь выражается образом высохшего дерева как символом утерянного природного мира. Также необходимая по сценарию атмосфера складывается благодаря созданию эффекта плотной серой пелены загрязненной атмосферы, сквозь которую не проходит солнечный свет. Дизайн-объект высохшего дерева демонстрируется в начальном эпизоде фильма на пустынной голой поверхности. Далее в диалогах присутствует намек на то, что это сохранившееся дерево — одно из немногих в новой реальности. Сканирующий рентген дрона показывает полицейскому на дисплее дерево, поворачивающееся в трехмерной проекции. Верхний ракурс рентгена формирует в восприятии отсылку к лабораторному рентгену скелета. Кроме дерева, в композицию начального эпизода внесено растение с ярким цветком, кажущееся лишним, инородным в монохромной композиции, что наводит на мысль об оставшихся где-то ростках жизни. Тема природного символа продолжается в объекте деревянной игрушки-лошадки, являющейся сюжетным контрапунктом с техногенной средой и одновременно символизирующей детское воспоминание главного героя.

Неоднократно демонстрируются сцены с идущим снегом, дождем. В финальной части фильма демонстрируются волны океанского прилива, которые, появляясь из мрака ночи и разбиваясь о подбитый аэромобиль, воспринимаются как обособленные, дискретные явления, как еще один фактор-антагонист для главных героев. Уплотнение и подчеркнутая осязаемость стихии воздуха и воды вместе с характерной демонстрацией дерева создают реминисценцию-отсылку к «Ежику в тумане» Ю.Б. Норштейна, но еще более явно ощущается отсылка к трактовке природы в виде самозавершенного и цельного явления А.А. Тарковским в «Солярисе» (1972).

Еще один символ в фильме, несущий сложный и нераскрытый смысл, — пчелы в ульях. Ульи как искусственный объект дизайна населен насекомыми как протоформой жизни. В одном из эпизодов главный герой подносит руку к улью, пчелы облепляют ее, жалят, но репликант никак на это не реагирует. Это еще одна метафора, демонстрирующая то, что репликанты не чувствуют боли и были созданы более выносливыми, чем люди. В конце фильма появляется объект собака, сущность которой как искусственная или «настоящая» не прокомментирована явно в тексте фильма. Все эти изначально природные по своей символике объекты являются для авторов скорее метафорическими сюжетными элементами, нежели составной частью пространства фильма. Через такие символы, как деревянные поделки или фигурки оригами в виде животных, показано, что представители старшего поколения среди персонажей фильма еще помнят о живой природе.

Дерево, пчелы, вода, снег, собака показаны без привязки к окружающей среде, они как бы выхвачены из тумана, как и сами люди, превратившиеся в изделие, оказавшиеся вне природы, потерявшие ключи к гармонии со своей исходной средой обитания.

Заметную символическую функцию играют и диегетические текстовые элементы. Русскоязычная надпись «ЦЕЛИНА» на теплицах белковой фермы в начальном эпизоде американского фильма — мультимодальная метонимия, один визуальный элемент, имеющий как минимум три семиотических уровня. Во-первых, зритель понимает, что это надпись в кириллической шрифтовой гарнитуре, а не орна-



Илл. 4. *Надпись на теплицах.* Кадр из фильма "Бегущий по лезвию 2049", Blade Runner 2049, 2017, реж. Д. Вильнев, произв. США, Канада, Великобритания, Alcon Entertainment, Warner Bros., Columbia Pictures

мент. Во-вторых, кто-то из зрителей понимает, что это русский язык. И наконец, в случае распознавания языковой единицы по ее смыслу как относящейся к определенной культуре, она наводит на мысль о том, что это часть некого целого. В середине фильма эта предпосылка получает подтверждение. Появляющаяся в кадре хронометражом менее двух секунд голографическая реклама с изображением балерины и англоязычным текстом в бегущей строке «продукт СССР» дает информацию о существовании этой страны на политической карте альтернативного мира будущего.

Визуальные пространственные структуры

Визуальные элементы, образующие структуру географического и геометрического решения вымышленного пространства фильма, общей обстановки действия, составляют оригинальный эклектический ансамбль. Большая часть подвижных объектов выполнена в подчеркнуто техногенной эстетике стиля киберпанк. Визуальная образность транспортных средств представлена достаточно сдержанно. Концепты летающего автомобиля заимствованы из образного ряда предшествующей экранизации «Бегущего по лезвию», над которой в начале

1980-х годов работал выдающийся дизайнер-футурист Сид Мид (Syd Mead). Причем уже тогда объекты разрабатывались не изолированно, а в составе объектного комплекса, призванного сформировать надлежащий контекст. По словам Мида в одном из интервью, он сразу продумывал то, как может быть реализована система уличного движения в городском ландшафте будущего. Так, большие электронные дисплеи, регулирующие воздушный трафик, художник предложил расположить прямо на небоскребах[(5)], что наводит на мысль об альтернативном применении современной медиаархитектуры. Концепт-арты Мида в виде подробных эскизов и чертежей послужили базой для дизайна аэромобиля в современном фильме.

В дизайне появилось и дополнение — безвинтовой дрон-спутник. Дорожные указатели в новом фильме также были преобразованы из дисплеев в лазерные голограммы. Некоторые аэромашины своим обликом напоминают летающий вездеход из кинопроизведения советского режиссера П.В. Клушанцева «Планета бурь» (1961). Воздушные мусороперевозчики впечатляют масштабностью и концепцией в образе огромных, тяжелых и в то же время воздухоплавающих барж. Из интерьеров отчетливо выделяются несколько цельно спроектированных локаций, замкнутых помещений с нехваткой естественного освещения. Среди инженерных объектов-сооружений в создании визуального образа фильма доминирует промышленный комплекс металлургического и мусороперерабатывающего завода. Напоминая многоуровневый железный лабиринт, он формирует часть художественной идеи фильма — символ техногенного лабиринта из ошибок человечества. Обобщают киберпанк-стилистику общие планы ландшафта из железобетонных постапокалиптических руин, динамические панорамы нескончаемой промышленной свалки и очертания полуразрушенного города-мегаполиса, вершины небоскребов которого видны над сконцентрировавшимся у поверхности земли смогом. Только из комментирующих недиегетических надписей становится понятно, что это Лос-Анджелес 2049 года. Объект-плотина напоминает эстетику «Метрополиса» (1927) Ф. Ланга. Применение

(5) Interview with Syd Mead. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6VPT-Ug-gF4 (дата обращения 17.01.2020).

эффекта тумана-смога помогло подчеркнуть огромные размеры сооружений неизвестного назначения, дрейфующих на высоте, за счет пространственного эффекта воздушной перспективы. Этим же приемом подчеркнуты огромные масштабы объектов-скульптур еще в одном городе альтернативного будущего, который художественно выделен более теплым колоритом (по некоторым архитектурным формам угадывается намек на Лас-Вегас). Один из персонажей поселился в здании бывшего развлекательного комплекса, интерьеры которого напоминают о прошлом барельефами и лепниной. Большие окна, сквозь которые когда-то была видна перспектива улицы, теперь лишь пропускают проходящий сквозь мглу желто-оранжевый свет Солнца. Городская среда при дневном свете заглушается смогом, а ночью визуально запоминается движением фонарей, световой индикации на транспорте и голографической световой рекламой в мутных коридорах улиц. В художественном решении пространства фильма явно преобладает театральный прием создания иллюзии глубины «негативным» пространством. Данный прием позволяет экономить на разработке фоновых элементов, его также можно трактовать как способ сконцентрировать внимание на переднеплановых объектах-символах и убрать информационный шум. Сокрытие задних планов в тумане, светлом или цветном — зрелищный художественный эффект, который часто используется в анализируемом произведении и выразительно сочетается с амбиентными шумовыми эффектами.

Звуковой дизайн в формировании аудиовизуального образа

В анализируемом фильме звуковой дизайн играет немаловажную роль. Как было показано автором ранее, «производство фантастического аудиовизуального контента — это область разработки, в которой наиболее ярко и очевидно проявляются специфические возможности и прикладные функции звукового дизайна» [5, с. 122]. Направление звукового дизайна достаточно хорошо теоретически разработано как зарубежными, так и отечественными исследователями. Многогранное применение звука в создании объектов для научно-фантастического кинематографа описано в книге У. Уиттингтона (William Whittington), где медиатеоретик прослеживает, как развитие звукового дизайна в 1960-х годах коренным образом поменяло процесс кинопроизвод-



Илл. 5. *Левитирующая мусорная баржа.* Кадр из фильма "Бегущий по лезвию 2049", Blade Runner 2049, 2017, реж. Д. Вильнев, произв. США, Канада, Великобритания, Alcon Entertainment, Warner Bros., Columbia Pictures

ства, и, в частности, подчеркивает, что в процессе восприятия фильма звук по значимости иногда превосходит само изображение [25, с. 2–5]. Это мнение поддерживается и отечественными специалистами. Например, исследователь А.А. Деникин приводит примеры, когда визуальная информация кадра уступает место звуковому крупному плану [1, с. 62].

Так, в «Бегущем по лезвию 2049» во время общих планов нарастающая громкость шумовых эффектов, напоминающих несколько искаженный звук двигателей скоростных мотоциклов, психологически заглушает визуальную информацию. Кроме очевидного иллюстративного звукошумового сопровождения летающих машин, шумовых эффектов при сбоях и зависаниях голографических персонажей, звуков летающих микрокамер, есть отдельные моменты, когда звукошумовое масштабирование подчеркивает свойства объектов, ключевые для сюжета. Например, когда женщина-репликант без усилий отодвигает заклинившую металлическую дверь хранилища данных, по звуку мы понимаем, что эта дверь очень массивная и тяжелая, а персонаж обладает нечеловеческой силой. Звуковое масштабирование также применено во время демонстрации летающих мусорных барж: ког-

да одна из них на дальнем плане сбрасывает груз, мы слышим звук, в котором ассоциативно прочитывается информация о гигантских пространственных характеристиках демонстрируемого действия.

Фильм изобилует множеством примеров творческой компоновки визуальных образов и звукового сопровождения. Произвольные звуковизуальные сопоставления также могут создавать момент метафоры или аллегории [1, с. 60–65]. Характерна для фильма и речевая, опосредованно комментирующая звуковая расшифровка масштабов объектов. Например, когда главный герой отдает команды летающему дрону, ведущему видеоразведку местности, он упоминает конкретные величины, например, «поднимись на 120 метров», параллельно с этим мы видим, как изображение опоры сооружения сдвигается в кадре. Далее, когда в дымке видны неявные очертания пластических форм, звучит команда об увеличении изображения в несколько раз, и мы получаем представление о том, насколько огромный скульптурный ансамбль явился на горизонте. Данное впечатление закрепляется последующим комбинированным кадром, где главный герой уже находится возле скульптур, что помогает оценить объект в сравнении со средним ростом человека.

Диегетические прототипы как признак дизайн-фикшн

Технологические системы и некоторые объекты проектирования в фильме можно трактовать как потенциальные диегетические прототипы. Например, сегодня очень популярна идея продвижения индивидуального компактного летающего транспорта[6], и ряд научных команд работает над созданием систем безопасности для реально существующих образцов. В фильме интерфейс управления летающего автомобиля отражает некоторые системы пространственной стабилизации, а сопровождающие дроны могут быть помощниками в автоматическом выявлении препятствий. Голографическая дополненная реальность также неоднократно демонстрировалась в художественных текстах и является предметом научной разработки[7]. В анализируемом фильме использование голографических систем проработано очень обстоятельно, их применение показано в разных масштабах и в приложении к разным задачам. Проецированный внетелесный цифровой ассистент присутствует в фильме как в размере роста человека, так и в виде гигантской уличной рекламы.

(6) Концерн «Калашников» представил концепт «летающего автомобиля» // URL: https://ria.ru/technology/20170925/1505546079.html (дата обращения 26.03.2018); Spears T. Production model of the PAL-V liberty flying car takes off // URL: https://www.designboom.com/technology/pal-v-liberty-top-marques-monaco-05-01-2017/ (дата обращения 05.12.2019); This $1.2 million dollar flying car will transition from road to air in 3 minutes // URL: https://www.cnbc.com/2017/07/29/this-1-point-2-million-dollar-flying-car-transitions-from-road-to-air-in-three-minutes.html (дата обращения 25.01.2020).



Илл. 6. *Дизайнер воспоминаний за работой.* Кадры из фильма "Бегущий по лезвию 2049", Blade Runner 2049, 2017, реж. Д. Вильнев, произв. США, Канада, Великобритания, Alcon Entertainment, Warner Bros., Columbia Pictures

(7) См. например, компании, предлагающие оборудование для воспроизведения объемного голографического видео: URL: http://www.musion3d.co.uk; голографические дисплеи URL: https://lookingglassfactory.com/ (дата обращения 25.01.2020).



Илл. 7. *Интерактивные очки и сеанс маникюра.* Кадры из фильма "Бегущий по лезвию 2049", Blade Runner 2049, 2017, реж. Д. Вильнев, произв. США, Канада, Великобритания, Alcon Entertainment, Warner Bros., Columbia Pictures

А дизайнер воспоминаний работает с виртуальными 3D-прототипами в специальном помещении, преображаемом голографическими проекциями. Интересно отметить, что если сегодня наиболее передовым инструментом для иммерсивного 3D-моделирования являются VR-системы[8], то в альтернативном пространстве «Бегущего по лезвию 2049» голографические проекторы предоставляют полностью аналогичный функционал, и манипулятор художника-дизайнера, похожий

(8) Системы виртуальной реальности, состоящие из VR-гарнитуры (очков или шлема) и манипуляторов для рук.



Илл. 8. *Устройство проекции голографического ассистента Джой в интерьере.* Кадры из фильма "Бегущий по лезвию 2049", Blade Runner 2049, 2017, реж. Д. Вильнев, произв. США, Канада, Великобритания, Alcon Entertainment, Warner Bros., Columbia Pictures

на объектив, с кнопками и специальной индикацией может быть не менее удобен при точном проектировании.

Применение интерактивной системы дополненной реальности и отслеживания движения глаз[9] показано в фильме тоже максимально наглядно: антагонист отдает голосовые команды для ракетных ударов, зрительно управляя видеоизображением карты через специальные чувствительные очки, находясь в это время на сеансе маникюра. Даже

(9) Несколько компаний ведут исследования и предлагают ряд эффективных решений в области eye-tracking, например: https://www.tobiipro.com/product-listing/ (Швеция), https://www.intelligaze.com/en/computer-control (Германия), https://www.sr-research.com/eyelink-portable-duo/ (Канада) (дата обращения 25.01.2020).

эта процедура представлена в соответствующем миру будущего виде: мастер в специальном шлеме использует микроинструмент, похожий на «газосварочный» наконечник.

Во всех случаях для виртуальной материализации того или иного концепта в фильме используются объекты дизайна, будь то отслеживающие движения глаз очки дополненной реальности, интерфейс в кабине аэромобиля, укрепленное на потолке устройство для генерации голограммы и т.д.

Эти объекты дизайна помогают закрепить научный концепт, связав его с конкретным визуальным образом, что вместе порождает особое дискурсивное пространство, выходящее за пределы отдельно взятого фантастического сюжета. Подобное концептуальное наполнение фильма позволяет отнести его к категории произведений «дизайн-фикшн», характеризующихся, как пишет Ю. Бликер (Julian Bleecker), «сплавом дизайна, научных фактов и научной фантастики» [11, с. 6]. Это понятие еще не вошло в научную парадигму, но привлекает все больше внимания зарубежных исследователей медиа и дизайна. Есть мнение, что впервые его употребил латвийский историк и писатель-фантаст Валдис Озолс еще в конце XX века [12, с. 7]. Понятие «дизайн-фикшн» с 2009 года формально закрепилось в значении поджанра экранных произведений, характеризующегося, по словам публициста Б. Стерлинга (Bruce Sterling), «намеренным применением диегетических прототипов с целью временно рассеять скептицизм относительно будущих перемен»[(10)]. В более позднем научном дискурсе о дизайн-фикшн характерной чертой этого направления называют развитие сюжета в условиях импровизированного мира, отличного от мира сегодняшнего, для чего приходится создавать не только сами дизайн-прототипы, но и соответствующий контекст [19, с. 210]. Дизайн-фикшн, таким образом, находится в поле «исследований будущего» [24, с. 2]. На основе тезиса о том, что художественные произведения дизайн-фикшн демонстрируют прототипы, подразумевающие функционирование в измененном мире, современные исследователи выдвинули положение, что дизайн-фикшн это прежде всего деятельность по построению модели нового мира, то есть может изучаться как особый подход к созданию произведений [14, с. 166–168]. Также озвучено, что дизайн-фикшн фокусируется не на глобальных задачах, а на конкретных, частных объектах и системах, их роли в повседневной жизни импровизированного мира. При этом кинематографические прототипы позволяют, не производя сам объект, а создав его визуальный образ или макет, сконцентрироваться именно на его внутрикультурном потенциале, эстетическом и ситуативном опыте использования [21]. Например, тема дизайн-фикшн постоянно находит отклик у ученых в стремительно развивающейся области человеко-компьютерных интерфейсов. Так, в материале одной из конференций большой коллектив авторов подтверждает наличие отчетливой обоюдной связи между исследованиями и художественными медиатекстами, приводя в пример такие фильмы, как «Особое мнение» (2002) С. Спилберга и «Железный человек» (2008) Дж. Фавро, и подвергая критическому взгляду показанные там системы, как если бы они были реальными и вошли в повседневное пользование [20, с. 4]. К слову, система управления жестами информацией на экранах, показанная в фильме «Особое мнение», тщательно разрабатывалась научным консультантом этого фильма Джоном Андеркоффлером (John Underkoffler) как реальный и полностью функциональный прототип [17, с. 50].

Для практикующих ученых и заинтересованных в новых технологиях предпринимателей, как утверждает Д. Кирби, нередко оказывается важной не только положительная реакция бизнес-сообщества и массовой аудитории на те системы, объекты и технологии, которые визуализируются с помощью кинематографа, но и просто вхождение этих концептов в ментальное поле общества в виде феномена, виртуального свидетельства. Профессор Кирби рассматривает массовое искусство в эпистемологическом контексте и утверждает, что художественные произведения могут оказывать влияние на вектор научных разработок [16, с. 258]. Ученые могут теоретически доказать, лабораторно проверить работоспособность новых устройств и систем, но динамический и сюжетный контекст позволяет моделировать взаимодействие с пользователями, восприятие в обществе, эстетические аспекты, побочные эффекты и др. Визуальная динамическая репрезентация новых объектов обогащает сухие эксперименты и прогнозы

(10) Sterling B. (October 2013). Patently untrue: fleshy defibrillators and synchronised baseball are changing the future. Wired // URL: https://www.wired.co.uk/article/patently-untrue (дата обращения 07.02.2020).

вкладом творческого воображения художников и писателей, чего иногда не хватает техническим специалистам для прогнозирования социокультурной роли своих технологий [18, с. 42–48]. Кино в жанре sci-fi и дизайн-фикшн являются прямыми преемниками этих возможностей от научно-фантастической литературы, которую, как известно, футуролог Э. Тоффлер предложил рассматривать в качестве социологии будущего [7, с. 461].

Заключение

Таким образом, сюжет антиутопии «Бегущий по лезвию 2049» в значительной мере определятся присутствием в импровизированном кинопространстве тщательно проработанных технологий и дизайн-систем, что бесспорно позволяет отнести это произведение к направлению дизайн-фикшн. Практически все представленные в фильме инструменты, приспособления, технологии и системы были концептуально преобразованы в соответствии с представлением об альтернативном мире будущего.

Анализ фильма в аспектах объектного дизайна позволил выделить два уровня дизайн-решений: часть объектов самодостаточны и более изолированы в рамках диегезиса, а некоторые объекты (диегетические прототипы как элементы дизайн-фикшн) создают дискуссионное поле, выходящее за пределы конкретного сценария, и могут рассматриваться как прообразы или художественная интерпретация реальных технологий. На уровне диегетических объектов также выявлены две независимых линии предметно-пространственного наполнения. Ряд аудиовизуально спроектированных ландшафтных объектов (погруженных в туманную среду) вместе с футуристическими интерьерами формируют впечатляющее вымышленное пространство в стиле антиутопии, существенно обогащая жанровый канон поэтической художественной недосказанностью. А стоящие особняком объекты-символы помогают развернуть сценарий в драматургическом аспекте и составляют визуальные коды, иногда неоднозначной трактовки. Они служат смыслосодержащими вехами, позволяющими интерпретировать фильм в контексте более широких знаковых систем, построенных на общеизвестных культурных архетипах.

Нами неоднократно подчеркивалось, что включение в приемы сторителлинга объектов дизайна, созданных с помощью аудиовизуальной компоновки, обеспечивает особый самостоятельный уровень художественного языка медиатекста и помогает режиссеру в образно-символической передаче основных идей. Стоит добавить, что отражение новых концепций дизайн-объектов через аудиовизуальную форму в высшей степени оправдывает себя в медиапроектах именно для массового показа, так как в данном случае опосредованно (через экранное восприятие) обеспечивается свойство максимальной тиражности конкретного объекта, имманентно присущее дизайну в современном его понимании и отличающее его от искусства или ремесленничества. Тиражность, в свою очередь, обуславливает то, о чем пишет профессор Кирби: обратная связь, генерируемая некоторой долей массовой аудитории, вполне достаточна для обработки и объективного анализа, что может помочь внедрению объектов и технологий [17, с. 42–45]. Однако, если профессор Кирби делал акцент на прототипах, становящихся затем частью реальности, нельзя не отметить еще одну устойчивую тенденцию. Некоторые дизайн-концепты многократно проходят фазу контекстуальной визуализации через научно-фантастические сюжеты разных лет, образуя цепочки прототипов непосредственно внутри экранных искусств. Таким образом, одни экранные объекты дизайна становятся прототипами других внутрисюжетных экранных объектов.

Итак, инструментальная роль дизайна в пространстве фантастического экрана оказывается намного более весомой даже по отношению к визуальным эффектам. Объекты дизайна, в виде реально созданных артефактов или визуализируемые с помощью 3D-анимации, являются важными структурными единицами художественно-выразительного решения медиатекста и выполняют широкий спектр функций в инструментарии аудиовизуального нарратива: от диегетических прототипов до метафорических символов. Объекты, взаиморасположенные в медиатексте монтажно, во времени, структурируют художественное пространство альтернативных миров в восприятии зрителя, образуя при этом как пространственную, так и знаковую систему экранного произведения.

Исследование показало, что в определенных жанрах фантастики проблемы дизайн-проектирования и инженерии оказываются в числе

базовых концепций сценария. Все большее количество медиатекстов, как и рассмотренный нами пример, выносят процессы проектирования и проблемы прогресса перед массовым зрителем на первый план, наглядно показывая растущую роль проектного мышления в культуре вообще и экранных искусствах в частности. На приведенных примерах видно, что в современных экранных произведениях просматривается все более тесное переплетение критической оценки дизайн-решений для реальной жизни и демонстрации концептуального дизайна объектов, предлагаемых к ознакомлению и осмыслению через введение в динамический контекст. Таким образом, через аудиовизуальный сторителлинг могут быть отражены одновременно разные модальности проектной культуры, пребывающей в постоянном изменении.

Создатели фильмов и интерактивных произведений показывают перспективы новых технологий, но одновременно ставят вопрос о той ответственности инженеров, ученых и дизайнеров перед обществом, о которой в своих лекциях говорит американский дизайнер, предприниматель и автор книг о дизайне и бизнесе Майк Монтейро (Mike Monteiro): «Дизайн — это как мы интерпретируем окружающую среду и видоизменяем ее, и именно мы ответственны за то, будет ли созданное нами приносить пользу или порождать разрушение»[(11)]. Таким образом, очевидно, что создавая высокобюджетные фильмы в жанре научной фантастики и дизайн-фикшн, лидеры современной коммерческой киноиндустрии перешагнули этап аттракционной зрелищности как самоцель и, в полной мере освоив цифровую анимацию, смогли направить возможности визуальных эффектов и дизайна на выражение актуальных проблем, в том числе через всестороннюю качественную визуализацию новых объектов и концепций в зрелищном ситуативном контексте. Это позволяет моделировать эстетические, социально-коммуникативные аспекты взаимодействия объектов, людей и систем, в высокой степени раскрывая художественно-гуманитарный потенциал медийных технологий в обществе и проектной культуре.

(11) Mike Monteiro, at USI. How Designers Destroyed the World // URL: https://www.youtube.com/watch?v=qIcM21l61TE (дата обращения 17.10.2017).

Список литературы:

1 *Деникин А.А.* Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. 394 с.

2 *Кривуля Н.Г.* Новые герои анимационного экрана эпохи антропологического кризиса. // Наука телевидения. 2014. № 11. С. 118–137.

3 *Луговцев А.Ю.* Объектный дизайн как прикладное направление дизайна в сфере экранных искусств // Современный дизайн в системе высшей школы: Сборник тезисов пятой международной научно-практической конференции (2 марта 2019 г.) / под общ. ред. О.Г. Яцюк. М.: Союз Дизайнеров России, АНО ВО «Национальный институт дизайна», 2019. С. 55–60.

4 *Монетов В.М.* Выразительные возможности компьютерных технологий в творчестве художника экранных искусств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2005. 24 с.

5 *Пархоменко Я.А.* Звуковой аспект дизайна фантастических объектов в произведениях конвергентной 3д–анимации, кино и интерактивных средах. / Пархоменко Я.А., Луговцев А.Ю. // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3(28). С. 118–131. URL: https://www.culturalresearch.ru/ru/archives/112--328- (дата обращения 15.04.2018).

6 *Познин В.Ф.* Метафора как часть медиатекста // Медиаобразование. 2017. № 2. С. 112–113. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metafora-kak-chast-mediateksta (дата обращения: 27.01.2020).

7 *Тоффлер Э.* Шок будущего. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. 557 с.

8 *Ханютин Ю.М.* Реальность фантастического мира. М.: Искусство, 1977. 304 с.

9 *Ямпольский М.Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 456 с.

10 *Яцюк О.Г.* Мультимедийные технологии в проектной культуре дизайна: гуманитарный аспект: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.06. М., 2009. 65 с.

11 *Bleecker J.* Design Fiction: A short essay on design, science, fact and fiction. Near Future Laboratory, 2009. 97 p. Available at: http://drbfw5wfjlxon.cloudfront.net/writing/DesignFiction_WebEdition.pdf (accessed 27.01.2020).

12 *Blythe M., Encinas E.* Research Fiction and Thought Experiments // Design Foundations and Trends in Human-Computer Interaction. Editor Tan D. Now Publishers, 2018. Vol. 12(1). 105 p.

13 *Bunce R., McCrossin T.* Blade Runner 2049 and Philosophy. Open Court, 2019. 256 p.

14 *Coulton P., Lindley J., Sturdee M., Stead M.* Design Fiction as World Building. // Proceedings of the Conference: Research through Design, At Edinburgh, March 2017, pp. 163–179. Available at: https://eprints.lancs.ac.uk/id/eprint/83974/1/DF_for_WB_final_.pdf (accessed 10.01.2020).

15 *Forceville Ch.* Visual and multimodal metaphor in film: charting the field // Fahlenbrach K. (ed.), Embodied Metaphors in Film, Television and Video Games: Cognitive Approach. London: Routledge, 2016, pp. 17–32.

16 *Kirby D.A.* Science consultants, fictional films, and scientific practice // Social Studies of Science. 2003. Vol. 33, No. 2, pp. 231–268.

17 Kirby D.A. The future is now: Diegetic prototypes and the role of popular films in generating real-world technological development // Social Studies of Science, 2010. Vol. 40, No. 1, pp. 41–70.

18 *Kirby D.A.* Lab Coats in Hollywood: Science, Scientists, and Cinema, Cambridge, MA: MIT Press, 2011. 265 p.

19 *Lindley J., Coulton P.* Back to the Future. 10 Years of Design Fiction // Proceedings of the British HCI Conference. 2015, pp. 210–211.

20 *Mubin O.* et al. Towards an Agenda for Sci-Fi Inspired HCI Research // ACE '16: Proceedings of the 13th International Conference on Advances in Computer Entertainment Technology. November 2016, Article No.: 10, pp. 1–6.

21 *Pasman G.* et al. Cinematic Prototyping: Exploring Future Interactions without Prototyping Technology // Extended Abstracts of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. 2018. Paper No.: VS05, pp. 1.

22 *Shanahan T. Smart P.R.* Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration. Routledge, 2019. 252 p.

23 *Suchman L., Trigg R., Blomberg J.* Working Artefacts: Ethnomethods of the Prototype // British Journal of Sociology. 2002. No. 53(2), pp. 163–179.

24 *Tanenbaum Th., Pufal M., Tanenbaum K.* The limits of our imagination: design fiction as a strategy for engaging with dystopian futures // LIMITS '16: Proceedings of the Second Workshop on Computing within Limits, June 2016. Article No.: 10, pp. 1–9.

25 *Whittington W.* Sound design and science fiction. Austin: University of Texas Press, 2007. 288 p.

References:

1 Denikin A.A. *Zvukovoj dizajn v kinematografe i mul'timedia* [Sound design in cinematography and multimedia]. Moscow, GITR Publ., 2012. 394 p. (In Russ.)

2 Krivulya N.G. Novye geroi animacionnogo ekrana epohi antropologicheskogo krizisa [New heroes of the animation screen of the anthropological crisis era]. *Nauka televideniya*, 2014, no. 11, pp. 118–137. (In Russ.)

3 Lugovtsev A.Yu. Ob"ektnyj dizajn kak prikladnoe napravlenie dizajna v sfere ekrannyh iskusstv [Object design as an applied design practice in screen arts]. *Sovremennyj dizajn v sisteme vysshej shkoly: Sbornik tezisov pyatoj mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii (2 marta 2019 g.)* [The proceedings of the fifth international scientific and practical conference. Modern design in the system of higher school. Moscow, 2 March, 2019]. Ed. O.G. YAcyuk. Moscow, Soyuz Dizajnerov Rossii, ANO VO "Nacional'nyj institut dizajna" Publ., 2019, pp. 55–60. (In Russ.)

4 Monetov V.M. *Vyrazitel'nye vozmozhnosti komp'yuternyh tekhnologij v tvorchestve hudozhnika ekrannyh iskusstv* [The expressive capabilities of computer technology in the work of the screen artist]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.03. Moscow, 2005. 24 p. (In Russ.)

5 Parhomenko Ya.A. Zvukovoj aspekt dizajna fantasticheskih ob"ektov v proizvedeniyah konvergentnoj 3d–animacii, kino i interaktivnyh sredah [The sonic aspect of the design of fiction objects in convergent 3D animation, films and interactive environments], Parhomenko YA.A., Lugovcev A.YU. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*, 2017, no. 3(28), pp. 118–131. Available at: https://www.culturalresearch.ru/ru/archives/112--328- (accessed 15.04.2018). (In Russ.)

6 Poznin V.F. Metafora kak chast' mediateksta [Metaphor as part of media text]. *Mediaobrazovanie*, 2017, no. 2. pp. 112–113. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/metafora-kak-chast-mediateksta (accessed 27.01.2020). (In Russ.)

7 Toffler E. *Shok budushchego* [Future Shock]. Moscow, AST Publ., 2002. 557 p. (In Russ.)

8 Hanyutin Yu.M. *Real'nost' fantasticheskogo mira* [The reality of fantasy world]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 304 p. (In Russ.)

9 Yampol'skij M.B. *Pamyat' Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf* [The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film]. Moscow, RIK "Kul'tura" Publ., 1993. 456 p. (In Russ.)

10 Yacyuk O.G. *Mul'timedijnye tekhnologii v proektnoj kul'ture dizajna: gumanitarnyj aspect* [Multimedia technologies in the design culture of design: humanitarian aspect]. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.06. Moscow, 2009. 65 p. (In Russ.)

11 Bleecker J. Design Fiction: A short essay on design, science, fact and fiction. *Near Future Laboratory*, 2009. 97 p. Available at: http://drbfw5wfjlxon.cloudfront.net/writing/DesignFiction_WebEdition.pdf (accessed 27.01.2020).

12 Blythe M., Encinas E. Research Fiction and Thought Experiments. *Design Foundations and Trends in Human-Computer Interaction*. Editor Tan D. Now Publishers, 2018. Vol. 12(1). 105 p.

13 Bunce R., McCrossin T. *Blade Runner 2049 and Philosophy*. Open Court, 2019. 256 p.

14 Coulton P., Lindley J., Sturdee M, Stead M. Design Fiction as World Building. *Proceedings of the Conference: Research through Design, At Edinburgh, March 2017*, pp. 163–179. Available at: https://eprints.lancs.ac.uk/id/eprint/83974/1/DF_for_WB_final_.pdf (accessed 10.01.2020).

15 Forceville Ch. Visual and multimodal metaphor in film: charting the field. Fahlenbrach K. (ed.), *Embodied Metaphors in Film, Television and Video Games: Cognitive Approach*. London, Routledge, 2016, pp. 17–32.

УДК 784 / 85.37
ББК 85.364.1

Патраков Альберт Павлович
Аспирант, кафедра истории и теории культуры, факультет культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1673-3044
albertpat.msk@gmail.com
Ключевые слова: коллективная память, коллективный опыт, нарратив, популярная музыка, слушатель, зритель, аудиовизуальная коммуникация, видеоклип, синхронизация, диегезис.

Патраков Альберт Павлович

Память в творчестве Питера Гэбриэла: значение звукозрительной синхронности в видеоклипе к песне «Biko»

Предметом данного исследования является представление коллективной памяти в творчестве британского музыкального исполнителя Питера Гэбриэла. В популярной музыке существует множество примеров, где исторические нарративы могут использоваться в качестве реализации политических высказываний и задавать слушателям определенный взгляд на историческое событие. Одним из таких примеров является песня под названием «Biko», в которой представляется внешний взгляд на внутреннюю ситуацию, происходящую в ЮАР в период режима апартеида в 1980-е годы. Здесь раскрывается также голос угнетенного народа, или его звуковой образ, а окружающий звуковой контекст в отличие от самого текста выстраивается как протестное высказывание. Основываясь на методах, предложенных такими исследователями аудиовизуальной коммуникации, как М. Шион, К. Верналлис, внимание уделяется изучению того, как визуальные элементы влияют на процесс слушания музыки, как звук влияет на процесс кинопросмотра и как выстраивается опыт вслушивания. В данной статье предлагается посмотреть на музыкальное произведение с точки зрения того, как смысл акустических особенностей звукозаписи может значительно расшириться при символической синхронизации с визуальным изображением в видеоклипе и выделении диегетических пространств.

Patrakov Albert P.
Postgraduate student, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1673-3044
albertpat.msk@gmail.com
Key words: collective memory, collective experience, narrative, popular music, listener, viewer, audiovisual communication, music video, synchronization, diegesis.

Patrakov Albert P.

Collective Memory in the Works by Peter Gabriel: The Role of the Audio-Visual Synchronization in the Music Video for the Song “Biko”

The subject of this study is the presentation of collective memory in the works of British musical performer Peter Gabriel. In popular music, there are many examples where historical narratives can be used as a realization of political statement and give listeners a certain view to a historical event. British musical performer Peter Gabriel in his song called “Biko” presents an external view of the internal situation in South Africa during the apartheid regime in the 1980s. Here the voice of the oppressed people, or its sound image, is also revealed, and the surrounding sound context, unlike the text itself, is built as a protest or political statement. Based on the approaches proposed by such researchers of audiovisual communication as M. Chion, C. Vernalis, attention is paid to the study of how visual elements influence the process of listening to music, and how sound influences the process of cinema viewing, how the listening experience is built. This article proposes to look at the musical work from the point of view of how the meaning of the acoustic features of sound recordings can greatly expand with symbolic synchronization with the visual image and the allocation of diegetic spaces.

Введение

По мнению Э. Беннетта [4, с. 39], ставившего вопрос о культурной памяти в популярной музыке, одними из наиболее эффективных каналов передачи сообщения и основного высказывания являются визуальные формы медиа. Сама возможность визуальной коммуникации позволяет музыкальной композиции выходить из изначального авторского замысла и альбомного контекста, в который она была помещена, и создавать иную, непредзаданную ситуацию восприятия. Выходя из нейтрального положения, в котором отношения между автором, песней и слушателем основываются на эстетическом или музыкально-исполнительском опыте, композиция может становиться инструментом, которым можно манипулировать ради не-музыкальных или идеологических целей. Композиция оказывается таким объектом, из которого можно вычленить то, что в ней не сказано, не озвучено или не услышано, и обнаружить в ней более широкую структуру, в которой выстраиваются отношения с другими текстами.

В контексте теоретических оснований коллективной и культурной памяти, приведенных А. Ассман [1, с. 51–55], то, что остается вне поля слышания в культурных текстах и практиках, относится к замалчиванию господствующих структур с целью сохранения исторической памяти о собственных достоинствах и построения новой коллективной идентичности. Альтернативным представлением о прошлом является опыт побежденных и трагических жертв, который раскрывается тогда, когда память, индивидуальная и социальная, начинает терять свою подлинность. В массовой и популярной культуре возникают такие тексты, где опыт свидетелей начинает звучать и в нескольких случаях влияет на внешнюю политическую обстановку.

Британский музыкальный исполнитель Питер Гэбриэл в своей песне под названием «Biko» не только рассказывает о судьбе известного сторонника протестного движения Стива Бико, но и представляет внешний взгляд на внутреннюю ситуацию, происходящую в ЮАР в период режима апартеида в 1980-е годы. Однако оригинальная звукозапись не передает того информационного потенциала, которое создавало концертное пространство или даже сам видеоклип к песне. Окружающий звуковой контекст в отличие от самого текста выстраивается как протестное или политическое высказывание.

Песня, представляющая не только индивидуальную память, но и коллективную, имела особое значение во всех формах медиа, на которых исполняется популярная музыка, включающая телевидение, радио и концерты. Музыка в соотношении с визуальным кинорядом может усиливать экспрессивный потенциал текста или порождать новые смыслы. В данной статье предлагается посмотреть на музыкальное произведение с точки зрения того, как смысл акустических особенностей звукозаписи может значительно расшириться при символической синхронизации с визуальным изображением и выделении диегетических пространств. Акустические параметры остаются вне поля слуха и зрения активных участников коммуникации. Метафорически их можно назвать неслышимыми или ускользающими от внимания, которые создают одновременно и субъекта, не участвующего «здесь-и-сейчас», но узнаваемого через голос исполнителя, шум, сопутствующие визуальные знаки и сообщения. Сам же автор или исполнитель может терять свою ведущую роль, тем самым предоставляя возможность композиции вовлечься в коллективный опыт, становиться художественным и интеллектуальным ресурсом.

Анализ аудиовизуального материала

Прежде чем подойти непосредственно к анализу основного источника, предлагается обратить внимание на ряд вопросов, которые ставят перед собой теоретики в области аудиовизуальных исследований. Роль музыкального сопровождения и любого звукового ряда, который может раскрываться в таком понятии, как звуковой ландшафт, включается в контекст более комплексного анализа, в основе которого выделяется в первую очередь проблема личности, культуры и общества. Примеры комплексного анализа можно найти в работах русскоязычного сегмента по лингвокультурологии, как, например, у Д. Иванова по изучению реализации языковой личности в русском роке [2, с. 105–120] на нескольких уровнях: перформативном, артикуляционном, вербальном и т.д. В аудиальных исследованиях можно выделить несколько подходов, строящихся на основании социальной семиотики, психоанализа, материальной феноменологии. В последней области звук рассматривается не столько как канал передачи сообщения, который мы можем упускать из поля зрения, сколько также

и то, что формирует слушающего субъекта, определяет идентичность, структурирует опыт, задает нормы.

Французский киновед М. Шион [6, p. 25], проблематизируя взаимосвязь между зрением и слухом, выделяет три вида слышания: каузальное, семантическое и редуцированное. Если при первом виде слышания человек пытается распознать источник звука, обращая внимание скорее на физические свойства, то во втором виде важным становится смысл звучащего и его значение. Редуцированное слышание является способом, не совмещающим ни первый, ни второй вид. Оно позволяет нам узнать то, о чем может быть не сказано, или то, что не предусмотрено изначально к прослушиванию или прочтению, но тем самым уже производится в звуке. Звуковой или акустический объект остается в том же виде, в каком он существует, но редуцированная настройка позволяет вслушиваться в него с разных позиций и извлечь из него сегменты, раскрывающие понимание глубинных структур или понимание дискурса.

Во-первых, исследователь выделяет два очевидных, но с другой стороны важных вопроса: (1) что видит зритель из того, что он слышит? (2) что он слышит, исходя из того, что видит? М. Шион при просмотре аудиовизуального материала предлагает использовать метод маскировки, подразумевающий поочередную фокусировку с зрительного канала восприятия на слуховой. При просмотре зритель старается выделять не столько смысл повествования и то, о чем говорится в сюжете, сколько то, каким образом можно идентифицировать источники звука, выявить синхронность с экранным изображением. Идентифицировать источники звуковых объектов мы можем исходя из собственного опыта или памяти, что наводит на вопрос, почему зритель может узнавать тот или иной звук и ассоциировать его с каким-либо запомнившимся событием. В анализе выделяются такие параметры, как согласованность типов звуковых источников, порядок их появления (голос, музыка, шум), точки синхронизации, контрасты развития динамики между изображением и звуком, роль звукового элемента в изображении и самом повествовании. М. Шион, исследуя музыкальность в нарративах художественных фильмов [6, p. 36], так же как З. Кракауэр, различает уровни синхронизации между звуком и изображением и использует понятие контрапункта, подразумевающего одновременную передачу сообщения, одинакового по

форме, но разного по смыслу. Звук может уточнять показываемый сюжет, или наоборот, кадр может показывать совершенно другой смысл, несмотря на то что звучание соответствует показываемому его источнику [3, с. 97].

Звуки отсылают слушателя к пространству, в котором он может не находиться. Пространство может являться социальным конструктом, влияющим на то, как люди взаимодействуют, или на то, как вещи могут восприниматься. Для того чтобы понять, какие отношения возникают между зрителем и персонажами в аудиальном пространстве кино, обнаруживаемом в кадре или за кадром, но так или иначе обладающем своей протяженностью и акустическими особенностями, многие исследователи, как К. Горбман, К. Мец, обращаются к понятию диегезиса [9, p. 20]. Звуки, принадлежащие к разным пространствам, которые производит кино, внутри кадра, за кадром, можно различать на звуки диегетические, не-диегетические и метадиегетические. В музыкальном видео присутствие изображения может менять восприятие музыки, в которой мы можем уже различать, какие звуки могут описывать изображаемое, какие звуки направлены к слушателю и какие звуки могут слышать сами персонажи. Голос певца, который мы слышим, может быть обращен к нам, слушателям, как голос повествователя или рассказчика, и называется в таком случае не-диегетическим, но в то же время может быть и диегетическим, поскольку может обладать ролью внутри нарратива.

Анализ М. Шиона применим не только к исследованию художественных фильмов, но и также к музыкальным фильмам и короткометражным видео, несмотря на предопределенное отсутствие в них аудиовизуальной синхронизации. Композиция, прослушиваемая через аудионоситель и звучащая на экране, может производить разные смыслы, и соответственно разных субъектов коммуникации. Д. Мэчин в книге Analysing Popular Music: Image, Sound and Text демонстрирует пример того, как можно анализировать музыкальное видео как мультимодальный источник, рассматривая каждый аспект (визуальный ряд, звуковой ряд, мелодия, песенные слова) не в отдельности, а в их едином соотношении [10, p. 185].

Возможность более детального описания взаимосвязей между музыкой, словами и изображением предлагает К. Верналлис [12, p. 175]. Опираясь на предшественников в области исследования му-

зыкального телевидения Э. Гудвина и С. Фриса [8, p. 189], К. Верналлис расширяет понятие точек синхронизации, разделяя их на иконические, индексные и символические. При анализе видео обращается внимание на то, как изображение может подчеркивать мелодический контур композиции, упрощать или наоборот усложнять восприятие структуры, отражать тембр, гармонию, аранжировку, расширять восприятие ритма. Каждый из отдельно рассматриваемых музыкальных элементов могут представлять высказывание в ином ключе, нежели то, что говорится напрямую в тексте.

Взяв за основу предлагаемые подходы, мы проводим анализ композиции Питера Гэбриэла под названием «Biko» на предмет того, насколько смысл композиции раскрывается при синхронизации с визуальным рядом. Какие смыслы мы можем обнаруживать, если композиция рассматривается не только как реализация личного опыта, но и коллективного, где позиции автора и исполнителя могут терять свою устойчивость.

Исторический контекст

Композиция Питера Гэбриэла под названием «Biko» была выпущена в 1980 году на третьем сольном альбоме музыканта. Поводом к ее созданию стала распространенная по всему миру весть о событии, произошедшем в 1977 году в ЮАР, где был убит Стив Бико, сторонник протестного движения за свободу чернокожих жителей. Как объясняют исследователи, событие стало неожиданным постольку, поскольку никто, как в самой республике, так и в других странах, в Великобритании и США, не был уверен в возможности подобного преступления. Однако сам факт существования политического режима апартеида в Африке в послевоенные годы мог вызвать у политических и социальных кругов если не недоумение, то по крайней мере сомнения в законном соблюдении прав человека. Стив Бико, как один из лидеров движения, ставший для всех чернокожих жителей республики надеждой в прямом смысле слова, признан жертвой политического режима. Его гибель повлекла за собой дестабилизацию режима апартеида. Сама же власть отказывалась брать на себя ответственность за преступление и тщательно старалась скрывать любое доказательство совершенного действия, обосновывая смерть Стивена



Илл. 1. Кадр из видеоклипа Питера Гэбриэла «Biko». 1988

Бико якобы от его объявленной голодовки. В течение последующих нескольких лет резонанс коснулся не только самой республики, но и стран Европы и США. Журналист Дональд Вудс, поддержавший взгляды Стива Бико, будучи знакомым с ним лично, написал о нем книгу «Стив Бико — голос человечества», по мотивам которой в 1987 году был снят художественный фильм «Клич свободы» режиссером Р. Аттенборо.

Роль Бико исполнил актер Дензел Вашингтон. Кадры из фильма в дальнейшем были использованы при создании видеоклипа к песне Питера Гэбриэла, анализ которого мы проводим в данном исследовании. Памятная песня в 1990 годы и в дальнейшем стала использоваться в качестве символа протестного движения и исполнялась на множестве концертов и фестивалей. Одним из самых известных можно назвать фестиваль Conspiracy of Hope, организованный Amnesty International, в котором принимали участие также U2, Стинг и многие другие популярные исполнители и группы.

Следует отметить, что Питер Гэбриэл после выхода из прогрессивной рок-группы Genesis представил новое понимание музыкальной практики не только в контексте благотворительной деятельности. Гэбриэл способствовал тому, чтобы культурную практику следовало

рассматривать в первую очередь как продвижение общественной или политической позиции [7, p. 47]. Песня «Biko» стала не только повествованием о личности Стива Бико, но и текстом, имевшим сильную перформативную составляющую. Исследователь М. Дрюитт, говоря о разных способах прочтения неявного политического и протестного высказывания, отраженного в песне Питера Гэбриэла, отмечал, что песня мотивирует слушателя узнавать о повествуемой личности и о ситуации, которая происходила в стране, нежели о самом исполнителе [7, p. 45]. По его словам, выпуск композиции британским рок-музыкантом, освещающим реальное событие для аудитории популярной музыки Европы и США, было уникальным явлением. Часто возникали такие ситуации, когда по песне, случайно услышанной по радио, в городе, в кино или где-либо еще, слушатели не могли понять, о каком герое поется, но в итоге узнавали о существовании апартеида, о котором жителям западных стран очевидно ничего не было известно. Во время правления Национальной партии в ЮАР песня была запрещена для распространения, поскольку власти видели в ней источник вдохновения для угнетенного народа и соответственно потенциальную угрозу к восстанию и сопротивлению. Для африканеров, так же как и для жителей Европы и США, песня освещала правду о происходившей ситуации и позволила изменить отношение к политике ЮАР. Песня исполнялась на различных концертах, были сформированы движения творческих деятелей против режима апартеида. Было произведено немало попыток обратить внимание на ситуацию в ЮАР, и результат был достигнут тем, что режим апартеида через более чем 40 лет своего существования, к началу 1990-х годов был свергнут. С. Брайт в биографии Гэбриэла выразил мнение, что самое большое достижение музыкальной композиции заключается в том, что она мотивирует любого слушателя что-то делать [5, p. 173].

Коллективная память в исполнении композиции «Biko»

Здесь нам важно подчеркнуть, во-первых, то, что песня отражает не личное отношение автора или исполнителя к памяти Стива Бико, а коллективное [7, p. 49]. С одной стороны, возмущение автора к негласности в ней присутствует, но значения и смыслы, которые были вложены в композицию, а затем передавались через клип или

исполнялись на сцене, были общими для аудиторий разных континентов. Мы говорим о коллективном опыте не только южноафриканского народа, но и человеческого в широком смысле, поскольку песня сообщала не просто о судьбе одного из правозащитников, но дала возможность аудитории осознать более глубокие политические проблемы. Обращаясь к ключевым понятиям теории коллективной памяти, обозначенным А. Ассман, мы попытаемся частично провести анализ нарратива с установлением основных топосов и их отношений.

Здесь выстраивается исторический, а не вымышленный нарратив, в котором жертвами являются чернокожие люди, а преступниками — власть ЮАР, проводившая политику апартеида. Песня выражает сопереживание опыту жертв политического режима. Народ, потерявший своего героя, вынужден искать замещение и понимает, что существование преступников только усиливает протестное настроение. Питер Гэбриэл подводит слушателя к тому, чтобы этот опыт стал явным и услышанным. Собственная позиция исполнителя оказывается промежуточной между коллективным опытом африканского народа и опытом западного слушателя, который вряд ли мог бы осознавать себя как человека угнетенного и который хранит след имперского самосознания. С одной стороны, Гэбриэл не является свидетелем преступления, но с другой стороны, песня несет в себе функцию как свидетельства, которое осведомляет окружающий мир о правде, поднимая тему на уровне общественного информирования. М. Педелти, писавший о политической роли Питера Гэбриэла, указывал на то, что его деятельность как музыканта и как активиста можно рассматривать как удачную смену масок [11, p. 23–36], которая могла освобождать его от ответственности за политическое высказывание. Песня рассматривается как памятная и не более, в силу структуры музыкального и поэтического текста. Ее интерпретация как политического лозунга может быть вызвана с большой натяжкой, если не рассматривать то, при каких условиях песня звучит, исполняется, и кто ее воспринимает.

Единственный факт о преступлении сообщается только в первом куплете, где говорится, что событие произошло в сентябре 1977 года в г. Порт-Элизабет. Вступление напоминает некий газетный заголовок, в котором узнается элемент повседневности, когда простой житель, живущий далеко от Африки, открывает в рабочий день газету и обнаруживает новость. Подача информации осуществляется неким



Илл. 2. Кадр из видеоклипа Питера Гэбриэла «Biko». 1988

намеком на то, что событие произошло незаметно, осталось на периферии, и уже только совесть читателя или слушателя может как-то обратить внимание на суть, вызвать некое сочувствие. Как отмечает М. Дрюитт, если с точки зрения исторического факта «Камера 619» является реальной полицейской камерой, где произошло преступление, то с точки зрения представления определенной идеи, камера несет в себе иную коннотацию и звучит зловеще, как если бы это была аллюзия на комнату «101» в романе-антиутопии Д. Оруэлла «1984».

Не являясь призывом к конкретному действию, текст выстраивается таким образом, что слушатель вынужден задать самому себе вопрос, как к нему относиться. Призыв к действию может быть прочитан в конце песни, где структура «куплет-припев» нарушается и окончание открывает возможность для коллективного пения. Начало же постепенно вводит слушателя в проблему. Песня затрагивает глубокие, внутренние вопросы личности, сообщает о присутствии какого-то страха. На каждом концертном исполнении, находясь почти неподвижно на сцене, Питер Гэбриэл не старается выстраивать какие-либо эмоции. Подача, словно при исполнении гимна, с одной стороны не только говорит о схожести с исполнением гимнов или трауров, но с другой стороны, обнаруживает самоиронию к собственным исполнениям. Если мы говорим о британской культуре, то в этом исполнении есть некое обращение к совести британского народа и к истории британской колониальной политики. Ставится под сомнение собственное отношение к чести и достоинству господствующей нации. В исполнении можно увидеть признание или некоторое раскаяние в содеянном, но от лица тех, кто при исполнении не может присутствовать.

Синхронизация звука и изображения в видеоклипе

Запись, которая звучит на видеоклипе, снятом режиссером Лоуренсом Нилом, отличается от оригинальной звукозаписи. Во-первых, здесь использована запись с живого концерта, о чем нам свидетельствуют не только голоса присутствующих в зале слушателей, но и качество записи и эффект реверберации. Диегезисом здесь становится концертное пространство, где слышимая нам музыка звучала в живом исполнении. На экране в начале и в конце видеоклипа нам видно, как Питер Гэбриэл стоит перед микрофоном и объявляет название песни, посвящая ее узникам совести. Фигура Стива Бико оказывается здесь важна не только для узников апартеида, но также и для всех, кому пришлось пережить испытание, или кто продолжает находиться под гнетом политического режима, независимо от континента, где он совершался. Бико становится символом сопротивления не только для южноафриканского народа. История, о которой повествует песня, заставляет обратить внимание в целом на проблему несправедливости и нарушения прав человека.

Далее показываются некоторые эпизоды из художественного фильма «Клич свободы», в котором роль Стива Бико исполнил Дензел Вашингтон. Структуру сюжета мы можем условно разделить на несколько эпизодов. После вступления, описанного выше, показываются: эпизод в морге, арест, гибель, дорога в Преторию, визит супруги, похороны, бунт. Чтобы понять суть происходящего на экране, знание сюжета и контекста художественного фильма оказывается важным, однако расстановка эпизодов в пределах 6 минут уже предоставляет внятное содержание, повествуя о произошедшем событии, в котором отсутствуют голоса персонажей и какие-либо иные комментарии, кроме кадра, где показана дата гибели. На протяжении большей ча-

сти клипа профиль поющего Питера Гэбриэла накладывается на все кадры. Можно одновременно видеть профиль Гэбриэла и крупным планом лица Стива Бико, журналиста Дональда Вудса в лице актера Кевина Клайна, супруги Стива Бико в лице актрисы Х. Уотермен, врача в лице Д. Саймона, полицейских и т.д.

Питера Гэбриэла, с одной стороны, можно отнести к фигуре повествователя, но с другой стороны, он не рассказывает напрямую о событии и не комментирует происходящее на экране, поэтому мы можем говорить здесь о наслоении нескольких нарративов, у каждого из которых имеется своя структура, сложная для общего восприятия. Соответственно, возникает вопрос, если мы так очевидно говорим, что исполнитель повествует о событии, несмотря на то что он не является повествователем, тогда каково его отношение к этому событию и какой эффект ожидается от зрителя или от слушателя музыки? Можно говорить, что Гэбриэл выражает определенную солидарность, уважение к южноафриканскому народу, но также можно сказать, что здесь выражается память к тем, кто находит схожим опыт травмы, не только связанный с гибелью Бико.

Каждый эпизод обладает собственным акустическим пространством, который зритель уже способен дополнять своим воображением, поскольку оно перекрывается только музыкальным сопровождением. По словам М. Шиона, мы здесь сталкиваемся с таким явлением, как изображенное радио, или парадокс немого кинематографа [6, p. 167]. Музыка может дополнять аудиальное воображение, но, с другой стороны, можно различать звуковые события, слушая музыку и видя то, что должно звучать на экране. В одном и в другом случае, музыка так или иначе становится фоновым событием. Если рассматривать с точки зрения теории диегетических звуков, то здесь возможная, но неозвученная акустика представленных эпизодов может являться экстрадиегезисом, поскольку звуки могут быть озвучены только в воображении слушателя, но диегетической остается только музыка, слышимая посетителям концерта, голоса которых звучат в начале записи.

Визуальный ряд фактически организует и значительно упрощает восприятие песни, задает ей некую последовательность, позволяя слушателю ориентироваться в тексте. Первые три куплета с припевами выдержаны как рассказ, который кратко передает последовательность сюжета художественного фильма. И музыка в этой последовательности звучит как скорбь, которая плавно переходит в протестное настроение. Мажорная тональность сообщает не столько о трагедии, сколько о гордости нации. Звуковой контекст воспринимается как приглашение к соучастию, к коллективному прослушиванию и пению. Голос исполнителя, так же как и ритм, здесь задает общую концентрацию и выходит на первый план. Сам текст перед нами воспринимается не как нарратив, поскольку содержание может быть новым для нас только единожды, но само переживание, которое передает интонация голоса исполнителя, заставляет нас снова входить в общее настроение, которое может отличаться от переживания, близкого к описанному историческому контексту.

Повторяющийся ритмический рисунок, который выдерживает всю длительность и выстраивается не только как медитативный или гипнотический, позволяет почувствовать настроение, специфику культуры южноафриканских народов. Строгая пульсация добавляет трагичный и траурный оттенок, но в то же время сообщает о напряжении, словно перед наступлением боя. Если для европейской культуры символ справедливости или приближающегося суда означает особенно звон колокола, то для африканской культуры очевидно характерен удар африканских барабанов. Это может означать как некое ожидание не боя и не кровопролития, а суда, после которого наступает свобода. Вера в свободу начинается с того, что слышится приближающийся ритм, который производит какое-то движение и новую жизнь. Однако в оригинальной аудиозаписи звучат не настоящие инструменты, поскольку звук является электронным и был создан на синтезаторе, и он не только подводит нас к осмыслению чужой культуры, но и является показателем имперского воображения, чтобы создать двойственное впечатление.

Следует отметить также звучание волынок, которые так же, как и барабаны, являются не настоящими, а исполненными на синтезаторе. Их значение как знаков-индексов акустических пространств, к которым они отсылают, заключается в том, что мелодия, не менее чем и ритм, создает призыв к борьбе, граничащий с милитаристским настроением. Их звуковая реализация важна скорее не для африканского слушателя, а для западного или британского. Исполнение

можно назвать имитацией гимна, которая значительно усиливает эмоциональное воздействие и драматизм.

Прямая синхронизация в клипе обнаруживается только между губами исполнителя и произносимым им текстом. Но присутствуют также и символические точки синхронизации, которые формируют другое отношение и смысл между музыкальным фрагментом и киноизображением. В эпизоде, где показан арест, исполняется первый куплет. Голос в этой синхронизации нам передает не столько смысл звучащего текста, но интонирует напряжение, показываемое на экране. Мы видим спокойствие лица актера, играющего роль Стива Бико, и в то же время агрессивность пограничника, которая перед слушателем выступает как утверждение позиций — жертвы и преступника.

Последний эпизод, где происходит пересечение кадров, в которых показывается бунт, и кадров концерта, содержит неявное политическое высказывание. Музыкальный ритм очерчивает ритм бегущей толпы, а произносимые Гэбриэлом слова «And the eyes of the world are watching now» подводят также к прямому сопереживанию южноафриканскому народу и указанию на тех, кто занимает фигуры жертв, преступников и свидетелей. Усиливается громкость как в самом звуке, так и в изображении. В изображении мы видим крупным планом хладнокровного главнокомандующего, отдающего приказ отойти от границы, и открывающих огонь военных по безоружной толпе. В художественном фильме далее показываются кадры расстрела и разбегающейся толпы, но в музыкальном видеоклипе кадр останавливается только на прицеливающемся пограничнике. В музыке в этот момент звучит голос Гэбриэла, руководящего уже совместным хором на концерте, призывая присоединиться каждого к пению. В этой синхронизации можно разглядеть некий дуализм между добром с одной стороны и злом с другой. И акустические особенности музыки здесь не столько уже связываются с визуальным кинонарративом и неслышимым диегезисом, сколько их намеренно перекрывают, символически раскрывая голос нации, чтобы он был не подавленным, но освобожденным. Цветовая гамма снова возвращается в темные тона, как и в начале клипа, и видны только силуэты идущего взрослого человека с двумя детьми на фоне отъезжающей военной техники.

Заключение

Историческое событие в музыкальном видеоклипе Питера Гэбриэла представлено не столько как рассказ о судьбе известного правозащитника, но как высказывание, которое формирует коллективное представление о прошлом и настоящем времени. Для западного слушателя песня может звучать как некий призыв к сочувствию людей, находящихся под гнетом политического режима, потерявших своих близких, пострадавших за собственные права. Для самих же людей, кому посвящена песня, для южноафриканских жителей, песня становится значительным ресурсом для поддержания протестного настроения. Она оказывается важной для формирования коллективной идентичности, ради преодоления травмы, через указание на конкретных виновников и соответственно жертв и свидетелей.

Мы видим, что песня и видеоклип символизируют отношение к несправедливости и злоупотреблению власти в целом, происходящим в мире. Но если говорить о конкретном событии, то здесь также формируется и особый взгляд на культуру стран Африки, в особенности к отношению конструирования расовой идентичности. Африканская республика являлась такой же колонией, как и восточные страны, и здесь логика конструирования западного представления об африканской культуре схожа с логикой ориентализма, которую описывал Э. Саид. В визуальном ряде кадры, где показываются крупным планом лица чернокожих и белых людей, выявляют равноправное отношение именно к чернокожим. Последовательность изображения влияет на восприятие музыки и ее акустических свойств, тем самым давая зрителю возможность вслушиваться не в отдельно каждый музыкальный инструмент, но в то, каким образом может звучать коллективный опыт, через голос, ритм и мелодию. Не столько сам текст, сколько само звуковой контекст, акустическая составляющая уже сообщает об идее, которую стремится донести автор.

Список литературы:

1 *Ассман А.* Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / Алейда Ассман; пер. с нем. Бориса Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 325 с.

2 *Иванов Д.И.* Синтетическая языковая личность в русской рок-культуре: генезис, типология, структура, межкультурные связи. Иваново: ПресСто, 2016. С. 105–120.

3 *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокращенный перевод с английского Д.Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974. С. 97.

4 *Bennett A., Rogers I.* Popular music scenes and cultural memory. London: Palgrave Macmillan, 2016. 206 p.

5 *Bright S.* Peter Gabriel: An Unauthorised Biography. London: Headline, 1988. 223 p.

6 *Chion M.* Audio-vision: sound on screen / ed. and tr. by Claudia Gorbman. Columbia University Press, 1994. 239 p.

7 *Drewett M.* The Eyes of the World Are Watching Now: The Political Effectiveness of ‘Biko’ by Peter Gabriel. Popular Music and Society. 30 (1), 2007. Pp. 39–51.

8 *Frith S., Goodwin A., Grossberg L.*, eds. Sound and Vision: The Music Video Reader. N.Y.: Routledge, 1993. 189 p.

9 *Gorbman C.* Unheared melodies: narrative film music. London: BFI Publishing, 1987. 190 p.

10 *Machin D.* Analysing popular music: image, sound and text. London: Sage Publications Inc, 2010. 232 p.

11 *Pedelty M.* Peter Gabriel: The Masked Activist // Political Rock. Eds. M. Pedelty, K. Weglarz. Farnham: Ashgate, 2013. Pp. 23–36.

12 *Vernallis C.* Experiencing music video: aesthetics and cultural context. N.Y.: Columbia University Press, 2004. 341 p.

References:

1 Assmann A. *Dlinnaja ten’ proshlogo: memorial’naja kul’tura i istoricheskaja politika* [The Long Shadow of the Past: Cultures of Memory and the Politics of History]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2014. 325 p. (In Russ.)

2 Ivanov D.I. *Sinteticheskaja jazykovaja lischnost’ v russkoi rok-kul’ture: genesis, tipologija, struktura, mejkul’turnye svyazi* [Synthetic linguistic personality in russian rock culture: genesis, typology, structure, intercultural connections]. Ivanovo, PresSto Publ., 2016, pp. 105–120. (In Russ.)

3 Kracauer Z. *Priroda fil’ma. Rebilitatsia fizicheskoy real’nosti* [Theory of film: the redemption of physical reality], translated by D. Sokolova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, p. 97. (In Russ.)

4 Bennett A., Rogers I. *Popular music scenes and cultural memory*. London, Palgrave Macmillan, 2016. 206 p.

5 Bright S. *Peter Gabriel: An Unauthorised Biography*. London, Headline, 1988. 223 p.

6 Chion M. *Audio-vision: sound on screen*, ed. and tr. by Claudia Gorbman, Columbia University Press, 1994. 239 p.

7 Drewett M. The Eyes of the World Are Watching Now: The Political Effectiveness of ‘Biko’ by Peter Gabriel. *Popular Music and Society*, no. 30 (1), 2007, pp. 39–51.

8 Frith S., Goodwin A., Grossberg L., eds. *Sound and Vision: The Music Video Reader*. N.Y., Routledge, 1993. 189 p.

9 Gorbman C. *Unheared melodies: narrative film music*. London, BFI Publishing, 1987. 190 p.

10 Machin D. *Analysing popular music: image, sound and t*ext. London, Sage Publications Inc, 2010. 232 p.

11 Pedelty M. Peter Gabriel: The Masked Activist. *Political Rock*, eds. M. Pedelty, K. Weglarz. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 23–36.

12 Vernallis C. *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. N.Y., Columbia University Press, 2004. 341 p.

УДК 3 / 7
ББК 60.56 / 65.498.5 / 71

Соколов Константин Борисович
Доктор философских наук, главный научный сотрудник, сектор экономики искусства, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-8513-7561
sokolovkb.sias19@gmail.com
Ключевые слова: культура, экономика искусства, социология искусства, культурная политика, теория опекаемых благ, культурный туризм, театр, кино.

Соколов Константин Борисович

Современная культура в ракурсе экономики и социологии

Культурная деятельность в контексте. Экономическая теория, институциональная среда, социологические измерения. Коллективная монография.

Под общей редакцией А.Я. Рубинштейна. СПб.: Алетейя, 2019. 1072 с.
Редколлегия: Музычук В.Ю., Рубинштейн А.Я., Ушкарев А.А., Хаунина Е.А., Чуковская Е.Э. Авторы: Бураков Н.А., Гедовиус Г.Г., Дудкина Е.А., Жабский М.И., Магидович М.П., Музычук В.Ю., Петрушина Т.В., Пуликова И.В., Рубинштейн А.Я., Славинская О.А., Соколова Е.К., Тимонина П.А., Ушкарев А.А., Хаунина Е.А., Шустова А.Е., Юсупова Г.М., Чуковская Е.Э., Кулаева А.А., Цыба А.А.

Данная рецензия обозревает наиболее значимые главы фундаментального коллективного труда, посвященного современной экономике культуры. Рецензент дает положительную оценку монографии, авторы которой являются специалистами высокого уровня и прекрасно владеют информацией о проблемах культурной политики и экономики текущего периода. В монографии, в том числе, речь идет о теории опекаемых благ.

Sokolov Konstantin B.
Doctor of Philosophy, Chief Researcher, Art Economics Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-8513-7561
sokolovkb.sias19@gmail.com
Key words: culture, art economics, sociology of art, cultural policy, theory of patronized goods, cultural tourism, theater, cinema.

Sokolov Konstantin B.

Modern Culture from the Point of Economics and Sociology

The article reviews the most significant chapters of the fundamental collective work devoted to the modern economy of culture. The reviewer highly appreciates the monograph; its authors are high-level specialists and perfectly acquainted with information about the problems of cultural policy and economy of the current period. The theory of patronized goods is discussed in the book.

В России в течение ряда лет декларируется осуществление реформ, предпринимаемых с целью перехода к иным принципам устройства общества, — решительных перемен, коренного преобразования управления общественной жизнью, выработки новой политики. Все это самым непосредственным образом касается и такой сложной и специфичной сферы, как культурная деятельность — здесь концентрированно отразились изменения, происходившие в последние десятилетия в самых разных областях жизни общества. Актуальность темы, раскрываемой в коллективной монографии сектора экономики искусства Государственного института искусствознания, не вызывает сомнения — проблема культурной деятельности и ее влияния на человека сегодня является одной из важнейших.

В коллективной монографии проанализирована ситуация, которая сложилась в последнее время в сфере культурной деятельности. Важнейшим фактором, предопределившим плодотворность выполненного исследования, стало освоение его создателями огромного фактического материала. Следует дать высокую оценку статистическим данным, включенным авторами в текст и дающим наглядное представление о проблемах различных видов культурной деятельности. Многообразные статистические материалы воспроизводят репрезентативную картину этого явления, позволяют оценить динамику культурного производства и фактическое состояние проблем освоения продуктов культуры.

Отметим, что и в более ранний период публиковались серьезные исследования, посвященные анализу социально-экономических аспектов культурной деятельности [6; 7; 8; 9]. И повседневная практика, и развивающаяся теория культуры не могли оставить их без внимания.

Некоторые из работ обозначенной тематики страдают ограниченной конкретностью и нехваткой фактического материала для анализа. Тем значительней вклад авторов рецензируемой коллективной монографии в пополнение наших знаний о процессах современной культурной деятельности. К достоинствам данной монографии следует отнести и то, что ее создатели, не ограничиваясь констатацией недостатков в области функционирования отечественной культуры, предлагают конкретные меры усовершенствования этой сферы. Конечно, это еще не цельная комплексная программа выхода из системного кризиса, а лишь основные ее очертания и ориентиры. Но при всем этом предложенные авторами рекомендации, безусловно, представляют большой интерес для повышения эффективности культурной деятельности в РФ. Вполне возможно, что практическое осуществление этих рекомендаций (особенно если они станут достоянием широкого круга профессионалов) способно дать известный эффект и помочь расширить аудиторию театров, концертных организаций, музеев и т.п.

Говоря о проблемах современного функционирования культуры, отражающихся в статистических показателях, авторы не только не упускают из виду содержательные аспекты, но уделяют им видное место.

Так, первый раздел монографии (редактор — В.Ю. Музычук) раскрывает основные тенденции культурной деятельности в начале XXI столетия. В части I «Культурный потенциал России» комплексно анализируется культурный потенциал России с точки зрения его социально-экономических характеристик, что позволяет составить представление об его изменении в течение прошедших двух десятилетий [3]. Здесь приводятся результаты количественного анализа текущего состояния сферы культуры по видам культурной деятельности и типам учреждений (театры, музеи, библиотеки, культурно-досуговые учреждения и детские школы искусств), а также динамике основных социально-экономических показателей их функционирования за период с 1995 по 2015 годы. Кроме того, в данной части рассматривается сфера сохранения культурного наследия, которая, как правило, редко включается в экономический анализ области культуры. Большое внимание уделено проблемам финансового обеспечения этой сферы: исследованию основных показателей финансирования из консолидированного бюджета РФ, выявлению основных тенденций, анализу структуры финансовых поступлений по видам культурной деятельности, а также финансового обеспечения работ по сохранению культурного наследия. Материалы данной главы проиллюстрированы огромным количеством статистических данных в графическом и табличном виде.

Особо выделена аналитика региональных диспропорций по обеспеченности учреждениями культуры по видам культурной деятельности, финансированию сферы культуры в разрезе основных показателей и кадровому обеспечению, уровню оплаты труда работников культуры. Отдельный параграф знакомит с параметрической

оценкой региональной дифференциации в области культуры на основе индексов опекаемых благ. В конце второй главы приведены объемные приложения, характеризующие динамику рассматриваемых статистических показателей в регионах России.

Часть II «Вызовы времени» посвящена анализу институциональной среды культурной деятельности и проблемам реализации государственной культурной политики в аспекте отдельно взятых областей культуры и искусства (исполнительские искусства, музеи, культурное наследие, культурный туризм). Здесь обсуждаются проблемы формирования благоприятной институциональной среды для развития сферы культуры в целом и театрального дела в частности [1]. Выводы нельзя назвать утешительными, так как многие решения финансово-экономических ведомств, напрямую затрагивающие деятельность театров, как, впрочем, и других учреждений культуры, носят откровенно недружественный характер. Упомянуты и проблемы оценки качества услуг и нормативов финансирования в сфере культуры в контексте театральной деятельности.

Эта часть исследования опирается на европейский опыт поддержки театрального дела на примере Австрии и Венгрии. Рассматривается также зарубежный опыт сохранения культурного наследия с акцентом на различные институции и механизмы поддержки. Особое внимание уделено новым институтам и способам поддержания культурной деятельности, которые можно было бы заимствовать для создания многоканальной системы финансирования культурных учреждений в России. В отдельной главе детально разбирается зарубежный опыт содействия кинематографии, анализируются российская практика и особенности применения различных средств поддержки кинематографии с учетом национальной специфики [2].

Пожалуй, впервые в научной литературе в таком объеме продемонстрирован комплексный взгляд на особую разновидность туризма — культурный туризм. Приведены результаты освоения огромного массива информации по культурному туризму, его законодательному обеспечению, механизмам поддержки, месту и роли в осуществлении культурной политики на основе изучения зарубежного опыта и сложившейся российской практики.

Наконец, анализу подвергнуты основные тенденции реализации государственной культурной политики в России за прошедшие

два десятилетия. Рассматриваются не только основные документы стратегического планирования в сфере культуры, но и итоги административной и бюджетной реформ.

Во втором разделе монографии исследуются проблемы теории и прикладные аспекты культурной деятельности. Часть III (редактор — А.Я. Рубинштейн) посвящена «теории опекаемых благ», охватывающей совокупность товаров и услуг, включая культурные блага, производство и потребление которых связано с государственной активностью, а также прикладным аспектам этой теории применительно к культурной деятельности. В первой главе «О теории опекаемых благ» дается представление об этой особой группе товаров и услуг, мотивации их общественной опеки, в основе которой лежит общественный интерес; рассмотрены немецкая традиция его определения, а также современные концепции, допускающие комплементарность его индивидуалистической и холистической версий. Во второй, третьей и четвертой главе данного раздела содержится описание стандартных провалов рынка, а также особых случаев, связанных с «болезнью цен», с концепциями общественных и мериторных благ. В пятой главе изучаются прикладные аспекты теории опекаемых благ применительно к культурной деятельности и фокусируется современное видение отношений государства и культуры. Ряд принципиальных вопросов и двадцать пять тезисных ответов на них — это, по существу, версия «нового взгляда», предлагаемого авторами как своего рода анонс основных результатов исследования в этой части монографии [4].

Часть IV «Институты поддержки культурной деятельности» (редактор — Е.А. Хаунина) состоит из пяти глав. Новая модель общественного развития требует качественной институциональной среды, это также относится и к системе поддержки культурной деятельности. Наряду с этим в странах Запада, а в последнее десятилетие и в России, растет потребность в активности гражданского общества, институты которого могут быть задействованы в финансировании культуры. В главе «О нормативной субсидии организациям культуры» анализируется система финансовых нормативов, характеризующих минимальные доли расходов бюджета на производство соответствующих видов культурных благ, отражающих государственные обязательства по их доступности для населения и оплате труда работников культуры. В фокусе этой части монографии находится обзор ряда моделей обще-

ственной поддержки культурной деятельности (благотворительности и меценатства, волонтерства, поступлений от проведения лотерей, инициативного бюджетирования, института индивидуальных бюджетных назначений и др.). Отдельно рассматривается специфика целевого капитала и приводятся примеры наиболее успешных эндаумент-фондов. Данная модель позволяет формировать долгосрочный ресурс для финансирования деятельности организаций культуры и отдельных проектов. Важной является глава «Общественная экспертиза», в которой приведены результаты общественной экспертизы модели экономического регулирования культурной деятельности с применением всей палитры дополнительных источников поддержания культуры. В этой части исследования содержится немало исторических и современных примеров, анализируются отдельные кейсы, приводятся данные российской и зарубежной статистики.

Третий раздел коллективной монографии (редактор — А.А. Ушкарев) представляет актуальные тенденции потребительского поведения аудитории искусства. Эти тенденции, наряду с утвердившейся в нашей стране парадигмой рыночного существования искусства, формируют новые «предлагаемые обстоятельства» культурной жизни, коренным образом меняя экономические основы и смыслы культурной активности населения. Дефицит научного знания о некоторых актуальных закономерностях потребительского поведения усугубляет общую проблемную ситуацию, которая проявляется в существовании коммуникационных барьеров между искусством и его потенциальной публикой.

На страницах трех частей этого раздела изложены интересные результаты конкретно-социологических исследований аудитории театров [5], а также концертов классической музыки, изобразительного искусства и кино, выполненных в разные годы отделом общей теории искусства и культурной политики Государственного института искусствознания и некоторыми другими исследователями. Осознание новых проблем делает особенно актуальным не только воссоздание социально-культурного портрета публики искусства, но и необходимость объяснения потребительского поведения человека в отношении искусства. Поэтому кроме традиционного социологического анализа аудиторий авторами рассматриваются такие важные аспекты, как

влияние на потребление искусства мотиваций и индивидуальных предпочтений, культурного капитала, интересов и ожиданий публики.

Вместе с экономическими вопросами культурной деятельности и общественной поддержки искусства в новых институциональных условиях здесь представлены впечатляющие по многообразию результаты полевых исследований публики, проведенных сектором экономики искусства ГИИ за последние десятилетия. Аудитория искусства серьезно изменилась, а потому ее социально-культурный портрет, написанный в ходе второй волны отечественной социологии искусства, требует не уточнения, а коренного переосмысления. Сегодня приобретают чрезвычайную актуальность поиски понимания не столько внешних признаков публики искусства, сколько факторов, лежащих в основе культурной активности и определяющих характер взаимоотношений человека с искусством.

С этой точки зрения попытка всестороннего переосмысления отношений искусства и его аудитории с позиций современной науки в данной монографии видится чрезвычайно важным аспектом изучения социального функционирования искусства. Не ограничиваясь теоретико-методологическими построениями, авторы предлагают конкретные способы финансирования культуры, заимствованные из опыта ряда стран Европы и США.

Подводя итоги, следует отметить, что коллективная монография характеризуется комплексностью и широчайшим охватом проблем социально-экономического функционирования искусства. Научная ценность и актуальность труда не вызывает сомнения, особенно в эпоху утверждения рыночной парадигмы развития отечественной культуры. Работу отличает глубокая теоретическая проработка исследуемых вопросов, выверенная методология и высокий уровень достоверности результатов. Представляются бесспорными методологическая цельность, глубина анализа, принципиальная новизна предлагаемых подходов, их практическая апробация. Таким образом, рецензируемая монография содержит многосторонний анализ культурно-экономических процессов в российском обществе. Авторам удалось избежать поверхностности и схематичности в изложении. Удачное сочетание теоретического и практического материала делают рецензируемую монографию весьма эффективным пособием при изучении современной культурной политики государства.

Безусловным достоинством монографии является то обстоятельство, что большинство ее создателей являются известными специалистами в сфере экономики искусства и имеют за плечами большой опыт теоретических изысканий в этой области. И данный труд — результат длительных и самостоятельных исследований авторов в избранной ими области научной деятельности, опирающийся к тому же на глубокое знание изучаемых проблем.

Весьма положительно оценивая монографию, необходимо, тем не менее, сделать и критические замечания. Столь всеобъемлющие исследования проводятся на протяжении длительного периода времени, и в книге, разумеется, собраны исследования разных лет. Дает о себе знать некоторая стилевая неоднородность и неодинаковая информационная насыщенность включенных в монографию материалов разных лет и разных авторов. Слишком большое количество таблиц в ряде мест препятствует адекватному восприятию научного текста. Часть таблиц из текста, на наш взгляд, было бы уместно убрать в приложение. Далеко не все читатели-гуманитарии в состоянии читать такие большие таблицы, а те, для кого они представляют интерес, обратились бы к приложению. Можно посетовать и на то, что эмпирические данные не всегда получают должную теоретическую философско-социологическую интерпретацию. И хотя разрыв между теоретической и прикладной наукой в этой книге минимален, преодолеть полностью его пока не удалось.

В целом же авторы осуществили замысел своего исследования. Эта книга может стать своего рода энциклопедией культурной деятельности в России начала XXI века.

Список литературы:

1 Вызовы времени // Культурная деятельность в контексте. Экономическая теория, институциональная среда, социологические измерения: Коллективная монография / Под общей редакцией А.Я. Рубинштейна. СПб.: Алетейя, 2019. С. 90–181.

2 Кинематограф // Культурная деятельность в контексте. Экономическая теория, институциональная среда, социологические измерения: Коллективная монография / Под общей редакцией А.Я. Рубинштейна. СПб.: Алетейя, 2019. С. 182–237.

3 Культурный потенциал России // Культурная деятельность в контексте. Экономическая теория, институциональная среда, социологические измерения: Коллективная монография / Под общей редакцией А.Я. Рубинштейна. СПб.: Алетейя, 2019. С. 30–88.

4 О теории опекаемых благ // Культурная деятельность в контексте. Экономическая теория, институциональная среда, социологические измерения: Коллективная монография / Под общей редакцией А.Я. Рубинштейна. СПб.: Алетейя, 2019. С. 364-431.

5 Театр / Культурная активность населения: социологические измерения // Культурная деятельность в контексте. Экономическая теория, институциональная среда, социологические измерения: Коллективная монография / Под общей редакцией А.Я. Рубинштейна. СПб.: Алетейя, 2019. С. 700–818.

6 Театр как социологический феномен / Отв. ред. Н.А. Хренов. СПб.: Алетейя, 2009. 520 с.

7 *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство в жизни человека. Конкретно-социологические исследования искусства в России конца XIX — первых десятилетий XX века. История и методология. СПб.: Алетейя, 2016. 220 с.

8 *Rubinstein A.Y.* Financing of Culture in Russia: Analysis and Mechanisms of State Support. Koln: BRD, “BIOST”, 1997.

9 *Rubinshteyn A.* Studying “Patronized Goods” in Cultural Sector. Econometric Model of Baumol’s Disease. Part I. Creative and Knowledge Society // International Scientific Journal, 2013, no. 1, pp. 35–37.

References:

1 Vyzovy vremeni [Challenges of the Time]. *Kul'turnaya deyatel'nost' v kontekste. Ekonomicheskaya teoriya, institucional'naya sreda, sociologicheskie izmereniya* [Cultural Activity in Context. Economic Theory, Institutional Environment, Sociological Measurements]. Collective Monograph, edited by A.Y. Rubinstein. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2019, pp. 90–181. (In Russ.)

2 Kinematograf [Cinema]. *Kul'turnaya deyatel'nost' v kontekste. Ekonomicheskaya teoriya, institucional'naya sreda, sociologicheskie izmereniya* [Cultural Activity in Context. Economic Theory, Institutional Environment, Sociological Measurements]. Collective Monograph, edited by A.Y. Rubinstein. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2019, pp. 182–237. (In Russ.)

3 Kul'turnyj potencial Rossii [Cultural Potential of Russia]. *Kul'turnaya deyatel'nost' v kontekste. Ekonomicheskaya teoriya, institucional'naya sreda, sociologicheskie izmereniya* [Cultural Activity in Context. Economic Theory, Institutional Environment, Sociological Measurements]. Collective Monograph, edited by A.Y. Rubinstein. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2019, pp. 30–88. (In Russ.)

4 O teorii opekaemyh blag [About the Theory of Patronized Goods]. *Kul'turnaya deyatel'nost' v kontekste. Ekonomicheskaya teoriya, institucional'naya sreda, sociologicheskie izmereniya* [Cultural Activity in Context. Economic Theory, Institutional Environment, Sociological Measurements]. Collective Monograph, edited by A.Y. Rubinstein. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2019, pp. 364–431. (In Russ.)

5 Teatr, Kul'turnaya aktivnost' naseleniya: sociologicheskie izmereniya [Theater, Cultural Activity of the Population: Sociological Measurements]. *Kul'turnaya deyatel'nost' v kontekste. Ekonomicheskaya teoriya, institucional'naya sreda, sociologicheskie izmereniya* [Cultural Activity in Context. Economic Theory, Institutional Environment, Sociological Measurements]. Collective Monograph, edited by A.Y. Rubinstein]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2019, pp. 700–818. (In Russ.)

6 *Teatr kak sociologicheskij fenomen* [Theater as Sociological Phenomenon]. Ed. N.A. Khrenov]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2009. 520 p. (In Russ.)

7 Foht-Babushkin YU.U. *Iskusstvo v zhizni cheloveka. Konkretno-sociologicheskie issledovaniya iskusstva v Rossii konca XIX — pervyh desyatiletij XX veka. Istoriya i metodologiya* [Art in Human Life. Specific Sociological Studies of Art in Russia at the End of the 19th — First Decades of the 20th Century. History and Methodology]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2016. 220 p. (In Russ.)

8 Rubinstein A.Y. Financing of Culture in Russia: Analysis and Mechanisms of State Support. Koln, BRD, "BIOST", 1997.

9 Rubinstein A.Y. Studying "Patronized Goods" in Cultural Sector. Econometric Model of Baumol's Disease. Part I. Creative and Knowledge Society. *International Scientific Journal*, 2013, no. 1, pp. 35–37.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2020

Вопросы теории искусства

Маньковская Надежда Борисовна
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора эстетики, Институт философии Российской академии наук, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankowskaya.nadia@yandex.ru

УДК 7.01
ББК 87.8

У истоков французского романтизма. Эстетические взгляды Рене де Шатобриана

В статье реконструируется эстетика Р. де Шатобриана, стоявшего у истоков французского романтизма. Раскрывается его эстетическое кредо, связанное с повышенным интересом к религиозным истокам искусства, его духовной наполненности, введением категорий чудесного, трогательного, меланхолического; приоритетным вниманием к категориям прекрасного, возвышенного, величественного, трагического, героического, идеального; проблемам воображения, вкуса, гармонии, творческой гениальности, художественной образности, романтической иронии; акцентом на «местном колорите», связанном с национальными особенностями искусства и историческими обстоятельствами его генезиса. Анализируется философия искусства Шатобриана. Выявляются философско-эстетические смыслы и особенности художественного стиля его литературных произведений, прослеживается характер влияния его творчества на следующие поколения французских романтиков.
Ключевые слова: Шатобриан, эстетика, искусство, романтизм, христианство, чудесное, трогательное, меланхолическое, прекрасное, возвышенное, идеальное, местный колорит.

Mankovskaya Nadezhda B.
PhD, Professor, Chief Researcher, Aesthetics Sector, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankowskaya.nadia@yandex.ru

At the Origins of French Romanticism. Rene de Chateaubriand's Aesthetic Views

The article reconstructs the aesthetics of R. de Chateaubriand, who was at the origins of French romanticism. The author reveals his aesthetic credo associated with an increased interest in the religious origins of art, its spiritual fullness, the introduction of categories of wonderful, touching, melancholic; priority attention to the categories of beautiful, sublime, great, tragic, heroic, ideal; the problems of imagination, taste, harmony, creative genius, artistic imagery, romantic irony; emphasis on the “local color” associated with national characteristics of art and historical circumstances of its genesis. Chateaubriand's philosophy of art is analyzed. The author reveals philosophical-aesthetic meanings and features of the artistic style of his literary works, traces the nature of the influence of his work on the next generations of French romantics.
Key words: Chateaubriand, aesthetics, art, romanticism, Christianity, wonderful, touching, melancholy, beauty, sublime, ideal, local color.

Ступин Сергей Сергеевич
Кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

УДК 7.01
ББК: 87.87

Антропологические аспекты языка искусства

Проблему человека справедливо считать не только основным вопросом философии, но и одной из вечных тем искусства. Между тем лишь в XX веке в рамках «фундаментальной онтологии» М. Хайдеггера были предложены «онтические» категории, наделяющие фундаментальные характеристики, свойства и качества внутреннего бытия человека онтологическим статусом и выводящие аналитику феномена человеческого существования на принципиально новый уровень философского постижения. Свой ответ антропологическим вызовам эпохи дали и мастера искусства последнего столетия: экзистенциальные феномены были адаптированы разнообразными средствами художественного изъяснения. Аналитика способов репрезентации экзистенциального в искусстве позволяет выделить конкретные доминанты («экзистенциальные архетипы»), обретающие в сфере эстетического особую значимость. Под ними подразумеваются сущностные смысложизненные комплексы, фундаментальные состояния человека, его побудительные мотивы и способы активности: экзистенциалы свободы, одиночества, любви, боли, творчества, страха, бытия-к-смерти и др. Исследование возможностей художественного моделирования («трансляции») подобных доминант в семантическом и пластическом поле конкретных художественных произведений — актуальная задача современной эстетики и искусствознания.
Ключевые слова: художественная форма, экзистенция, современное искусство, язык искусства.

Stupin Sergei S.
PhD in Philosophical Sciences, Leading Researcher, The Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

Anthropological Aspects of the Language of Art

The problem of human being is rightly considered not only the main question of philosophy but also one of the interminable themes of art. Meanwhile, only in the twentieth century based on an interpretation of the work the “fundamental ontology” of M. Heidegger, were suggested the “ontic” categories that endow the fundamental characteristics, properties and qualities of the inner being of a person with ontological status and take the analyst of human existence to a fundamentally new level of philosophical comprehension. The masters of the art of the last century also gave their answers to the anthropological challenges of the era: existential phenomena were adapted by various means of artistic explanation.

The analysis of the ways of representing the existential in art makes it possible to single out specific dominants (“existential archetypes”), which acquire special significance in the aesthetic sphere. Below them implies essential nature life meaning complexes, the fundamental states of a person, incentive motives and activity ways of “homo existentialis”: the existentials of freedom, loneliness, love, pain, creativity, fear, existing towards death, etc. The study of the potential of artistic modeling (“broadcasting”) of such dominants in the semantic and plastic field of specific works of art is an urgent task of modern aesthetics and art history.
Key words: art form, the existence, modern art, art language.

Музыкальная культура

Шамилли Гюльтекин Байджановна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
shamilli@yandex.ru

УДК 78
ББК 85.31

Введение в проблему изучения музыкального наследия евреев Персии и Кавказа. Памяти Бруно Нетла (1930–2020)

Музыкальное наследие евреев Персии и Кавказа рассматривается в исторической перспективе и целостности культовой традиции и профессионального городского музицирования. В центре внимания — вопрос о подходе к изучению музыки одной из древнейших диаспор Передней Азии. Обобщен научный опыт, включающий вклад А.-Ц. Идельсона и выведена основная задача по выявлению устойчивых характеристик мышления в традиционной музыке еврейских общин. Автор обращает внимание на необходимость компьютерных и нотных расшифровок и ценность полевых экспедиций, аудио- и видеоархивов Израиля, Европы и США.
Ключевые слова: еврейская музыка, традиционная музыка, история музыки, теория музыки, этномузыковедение, макам, литургия, Идельсон, Передняя Азия, Персия, Кавказ, Израиль.

Giula Shamilli B.
Doctor of Science in Arts, Leading Researcher, Department of Theory of Music, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
shamilli@yandex.ru

Introduction to Studying the Jewish Musical Heritage of Persia and Caucasus. In Memory of Bruno Nettle (1930–2020)
The article examines the musical heritage of the Jews of Persia and Caucasus in the historical perspective and integrity of the cult tradition and professional urban music-making. The focus is on the scientific approach to the traditional music of the oldest diasporas in the Middle East. The author reviews the past scientific experience, including the contribution of A.-Z. Idelson systematises basic myths about Middle Eastern Jewish music and draws attention to the main task of identifying stable characteristics of thinking in the traditional music of Jewish communities and to the value of field expeditions, computer and musical transcripts, audio and video archives of Israel, Europe and the United States.
Key words: Jewish music, traditional music, music history, music theory, ethnomusicology, Maqam, Liturgy, Idelson, Central Asia, Israel, Caucasus.

Вопросы современной культуры

Крылова Александра Владимировна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, проректор по научной работе, профессор, заведующая кафедрой продюсирования, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону
ORCID ID: 0000-0003-3718-0810
a.v.krilova@rambler.ru

УДК 7
ББК 85.3 / 71
Перформативные инсталляции: виртуальное в реальном
В статье рассматривается вопрос о процессах встраивания искусства в социум. Выход произведений искусства за рамки музейных пространств в открытую среду современного города послужил основой формирования новых видов медийного искусства — саундарт, видеоарт, медиаландшафт и пр., одним из которых является инсталляция. Предлагая определение данному явлению, автор кратко намечает путь его эволюции, подчеркивая исконную предрасположенность к социально значимой тематике и к синтезу искусств, указывает, что инсталляции, включающие музыкальную составляющую, вследствие процессуальной природы музыкального искусства испытывают сильное воздействие перформативных практик. Перформативные инсталляции обладают способностью сильного воздействия благодаря вовлеченности зрителя/слушателя, выступающего активным участником процесса представления. Данный тезис аргументирован рядом примеров, демонстрирующих художественные проекты, реализующие возможности современного города стать пространством интенсивных медиакоммуникаций. Один из них — «Город памяти» М. Лемье и В. Пилона с музыкой М. Лепажа, демонстрирующий высокую степень художественности, достигнутую на основе цифровых технологий, высокий уровень синтеза искусств и интерактивности, основанной на взаимодействии зрителей с музыкальным и сценарным контентом.
Ключевые слова: инсталляция, перформанс, цифровые медиа, интерактивные формы искусства, музыка в пространстве города, Лемье, Пилон.

Krylova Alexandra V.
Pro-rector for Research, DrSci (Culturology), PhD (Arts), Professor, Head of Department of Musical Management, Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don
ORCID ID: 0000-0003-3718-0810
a.v.krilova@rambler.ru

Performative Installations: Virtuality In Reality
The article discusses the process of embedding the art into society. The works of art go out of the museum space into the open environment of the modern city. The phenomena became the basis for the formation of the new types of media art: soundart, video art, media landscape, etc., one of which is installation. Offering a definition of this phenomenon, the author briefly outlines the path of its evolution, emphasizing the primordial predisposition to socially significant topics and the synthesis of arts, indicates that installations that include the musical component, due to the procedural nature of music art, are strongly influenced by performative practices. Performative installations have a strong impact ability due to the involvement of the viewer / listener, who is an active participant in the presentation process. This thesis is substantiated by a number of examples demonstrating art projects that realize the possibilities of a modern city to become a space of intensive media communications. One of them

is The City of Memory by M. Lemieux and V. Pilon with music by M. Lepage, demonstrating a high degree of artistry achieved on the basis of digital technologies, demonstrating a high level of synthesis of arts and interactivity, based on the interaction of viewers with musical and scenario content.
Key words: installation, performance, digital media, interactive art forms, music in the space of the city, M. Lemieux, V. Pilon.
Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

Пригарина Ирина Алексеевна
Магистр культурологии, Институт философии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-5488-8848
irinaprigarina.sun@gmail.com

УДК 7.01
ББК 85.19
Глобализация в современном искусстве: тематические аспекты
В статье рассматривается отражение процессов глобализации в современном искусстве. Автор изучает отношения между двумя полюсами — Востоком и Западом. При обращении к визуальным образам на отдельных примерах иллюстрируются различные виды этих отношений. Также в статье поднимаются вопросы культурной идентичности, роли дома и формирования межнациональной семьи в глобальном пространстве. Охватываются различные виды искусства — стрит-арт, инсталляции, фотографии, декоративно-прикладное искусство. Акцентируется внимание на авторстве представленных работ: художники сами являются иммигрантами или людьми из смешанных семей, то есть заявляют о себе как об участниках процесса глобализации. В своих произведениях они нередко отражают собственные переживания и личный опыт. Уделяется внимание тому, как сами художники интерпретируют сохраняющуюся поляризацию «Восток — Запад», участвуют во многих механизмах глобализации и проявляют себя в бинарной системе мира.
Ключевые слова: глобализация, Восток, Запад, современное искусство, современная культура, стрит-арт, идентичность.

Prigarina Irina A.
Master of Cultural Studies, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-5488-8848
irinaprigarina.sun@gmail.com

Globalization in Contemporary Art: Thematic Aspects
This article discusses the reflection of globalization in contemporary art. The author studies the relationships between the two poles — East and West. When referring to visual images, individual examples illustrate different types of these relationships. The article also raises issues of cultural identity, the role of the home and the formation of an ethnic family in the global space. It covers various types of art — street art, installations, photography, decorative and applied art. The author focuses on the authorship of the submitted works: artists themselves are immigrants or people from mixed families, that is, they declare themselves as participants in the process of globalization. In their works, they often reflect their own feelings and personal experience. Attention is paid to how artists themselves interpret the continuing East-West polarization, participate in many mechanisms of globalization, and manifest themselves in the binary system of the world.
Key words: globalization, East, West, contemporary art, modern culture, street art, identity.

Мостицкая Наталья Дмитриевна
Доктор культурологии, доцент, зав. аспирантурой, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
mozt@rambler.ru

УДК 394
ББК: 77.5
Праздничное и повседневное в условиях самоизоляции (на материале группы «Изоизоляция» в Facebook
Рассмотрены причины и мотивы, привлекающие людей к активной социальной коммуникации в интернете, в частности, на материале группы «Изоизоляция», получившей высокий рейтинг и популярность в социальной сети Facebook. Автор обосновывает интерес к группе, анализируя представленные интернет-публикации через призму бинарной оппозиции праздничность/повседневность, раскрывая присутствие феномена «праздничности» в процессе социальной коммуникации в цифровом формате. Произведение

искусства, как катализатор, позволяет активным участникам проекта перестроить ритуалы повседневности, создавая новую праздничную реальность.
Ключевые слова: праздничность, повседневность, праздник, трансценденция, синергия, социальные коммуникации.

Mostitskaya Natalya D.
Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of Postgraduate Studies, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8774-0375
mozt@rambler.ru

Festival and Routine in Conditions of Isolation (Based on the Facebook Group "Isoisolation")
The "Isoisolation" group ("iso" meaning visual arts in Russian) has recently achieved high rating and popularity on Facebook. The article focuses on reasons and motives that attract people to active social communication in the network. The author explains people's interest in the group by analyzing its publications through the prism of binary opposition festive/everyday and revealing peculiarities of their rhythm in the process of social communication in digital format.
Key words: festivity, everyday life, holiday, transcendence, synergy, social communications.

История отечественного искусства

Сариева Елена Анатольевна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания; доцент, кафедра эстрадного искусства, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва
ORCID ID: 0000-0002-2883-773X
easarieva@mail.ru

УДК 792.7 / 792.071
ББК 85.36 / 85.33
Генерал Дитятин. Эстрадная маска — литературный персонаж — литературная маска
В статье проводится анализ первой маски на эстраде — маски генерала Дитятина. Она была создана в начале 1860-х годов артистом Александринского театра и первым профессиональным рассказчиком Иваном Федоровичем Горбуновым (1831–1895). Идея создания маски старого служаки, ретрограда возникла после реформ в русской армии. Монологи от лица генерала Дитятина не выносились на концертную эстраду, а исполнялись на частных вечерах. В 1880-х годах маска потеряла актуальность. Генерал Дитятин, уже как литературный персонаж присутствует в рассказах И.Ф. Горбунова. Близки по духу генералу Дитятину литературные маски — Козьмы Пруткова и майора Бурбонова. В начале XX века маска генерала Дитятина возродилась уже как литературная, через 12 лет после смерти своего создателя. В 1907 году в Санкт-Петербурге вышел сатирический сборник Вишнякова Н.П. (псевдоним — Л. Теннис) — писателя, публициста и автора трудов по военному праву. Надобность в сатирическом облике генерала появилась после поражения России в русско-японской войне, которая стала предвестником больших социальных и политических перемен в обществе.
Ключевые слова: эстрада, И.Ф. Горбунов, эстрадная маска, литературная маска, генерал Дитятин, монолог в образе, эстрадный рассказ, Вишняков Н.П.

Sarieva Elena A.
PhD (Art Science), Chief Researcher, State Institute for Art Studies; Associate Professor, Estrada Art Department, Russian University of Theatre Arts — GITIS, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-2883-773X
easarieva@mail.ru

General Dityatin. Pop Mask — Literary Character — Literary Mask
The article analyzes the first mask on the estrada — the mask of General Dityatin. It was created in the early 1860s by the artist of the Alexandrinsky Theater and the first professional storyteller Ivan Fedorovich Gorbunov (1831–1895). The idea of creating a mask of an old servant, a retrograde arose after reforms in the Russian army. Monologues on behalf of General Dityatin were not submitted to the concert stage, but were performed at private evenings. In the 1880s, the mask lost its relevance. General Dityatin, already as a literary character, is present in the stories of I.F. Gorbunov. Literary masks — Kozma Prutkov and Major Burbonov are close in spirit to General Dityatin. At the beginning of the 20th century, the mask of General Dityatin was reborn as a literary one, 12 years after the death of its creator. In 1907, a satirical collection by N.P. Vishnyakov (pseudonym L. Tennis), a writer, publicist and author of works on military law, was published in St. Petersburg. The need for a satirical appearance of the general appeared after the defeat of Russia in the Russo-Japanese war, which became a harbinger of great social and political changes in society.
Key words: estrada, I.F. Gorbunov, pop mask, literary mask, general Dityatin, a monologue in the character, estrada story, Vishnyakov N.P.

Иньшаков Александр Николаевич
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, НИИ теории и истории искусства Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4165-7100
in-sarow@list.ru

УДК 75
ББК 85.103(2)
Михаил Ларионов, Пабло Пикассо и другие: искусство авангарда в воспоминаниях и позднем творчестве С.М. Романовича
В статье рассматриваются некоторые аспекты позднего творчества московского художника С.М. Романовича (1894–1968). В начале 1910-х годов он входил в группу молодых художников — соратников М.Ф. Ларионова, был участником выставок авангардного искусства «Ослиный хвост» и «Мишень». Романович не никогда не забывал о живописном опыте своей молодости, полученном в 1910-е годы при общении с М.Ф. Ларионовым и другими мастерами русского авангарда. Во второй половине 1950-х годов, в период оттепели в СССР, он возобновил переписку с Ларионовым. В начале 1960-х годов Романович задумал написать воспоминания о Ларионове и работал над ними до последних дней своей жизни. Размышления Романовича о лучизме Ларионова и об абстрактном искусстве совпали по времени со знаменитой выставкой «30 лет МОСХа» 1962 года, памятной по выступлению на ней Н.С. Хрущева и последовавшими за ним гонениями на художников-«абстракционистов». Эти события нашли свое отражение в текстах художника. В статье также рассматриваются некоторые аспекты позднего живописного творчества Романовича. В его поздних произведениях подведение итогов жизни и осмысление своего места в искусстве сочетается с непреходящим интересом к наследию великих живописцев прошлого.
Ключевые слова: выставка «30 лет МОСХа», Э. Делакруа, М.Ф. Ларионов, С.М. Романович, П. Пикассо, А.С. Пушкин, П.П. Рубенс, Н.С. Хрущев, абстракция в живописи, искусство авангарда, античность, копия в живописи, кубизм, лучизм, оттепель, Манеж.

Inshakov Aleksandr N.
PhD in Art History, Leading Researcher, The Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4165-7100
in-sarow@list.ru
Mikhail Larionov, Pablo Picasso and Others: Avant-Garde Art in Memoirs and the Late Work of Sergei Romanovich
The article discusses some aspects of the late work of the Moscow artist S.M. Romanovich (1894–1968). In the early 1910s, he was a member of a group of young artists — associates of M.F. Larionov, was a participant in the Donkey's Tail and Target exhibitions of avant-garde art. Romanovich never forgot about the picturesque experience of his youth, received in the 1910s when communicating with M.F. Larionov and other masters of the Russian avant-garde. In the second half of the 1950s, during the Thaw in the USSR, he resumed his correspondence with Larionov. In the early 1960s, Romanovich conceived the idea of writing memoirs of Larionov and worked on them until the last days of his life. Romanovich's reflections on Larionov's luchism and abstract art coincided with the famous exhibition The 30 Years of MOSKh in 1962, memorable for the performance of Khrushchev and the subsequent persecution of "abstract" artists. These events are reflected in the artist's texts. The article also discusses some aspects of Romanovich's late painting. In his later works, summing up his life and understanding his place in art is combined with an enduring interest in the heritage of the great painters of the past.
Key words: The 30 Years of MOSKh exhibition, E. Delacroix, M.F. Larionov, S.M. Romanovich, P. Picasso, A.S. Pushkin, P.P. Rubens, N.S. Khrushchev, abstraction in painting, avant-garde art, antiquity, copy in painting, cubism, luchism, Thaw, Manege.

Изобразительное искусство

Золотова Екатерина Юрьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com

УДК 7
ББК 85.103

Иллюминированные документы Венецианской республики XV–XVII веков из коллекции Н.П. Лихачева

Статья представляет собой публикацию восьми иллюминированных венецианских документов за период с 1480 по 1688 годы из коллекции выдающегося российского коллекционера Николая Петровича Лихачева (1862–1936), хранящейся в Институте истории РАН в Санкт-Петербурге. Среди них — три «Поручения» венецианских дожей (два из них происходят из мастерских т.н. Мастера «Поручений» дожа Джироламо Приули и Джованни Мария Бодовино), три свидетельства о венецианском гражданстве и другие. В статье на материале официального документа рассмотрены особенности эволюции венецианской школы книжной миниатюры: постепенное вытеснение текста с титульного листа и сложение его художественного ансамбля под влиянием живописи «больших» мастеров (в рукописях «Поручений»); отказ от орнаментального инициала как организующего композиционного начала в пользу «фирменного» стиля оформления венецианского документа с П-образным орнаментальным обрамлением. Большая часть документов публикуется впервые.

Ключевые слова: итальянская книжная миниатюра, «Поручения дожей», титульный лист, инициал, орнаментальное обрамление, гербы.

Zolotova Ekaterina Yu.
Doctor of Art, Leading Researcher, Western Europe Classic Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com

Illuminated Documents of the Venetian Republic of the 15th–17th Centuries from the Collection of N.P. Likhachev

The paper presents eight illuminated Venetian documents dated between 1480 and 1688, from the collection of the eminent Russian connoisseur Nikolai Petrovich Likhachev (1862–1936), which is currently at the Institute of History of the Russian Academy of Sciences in Saint Petersburg. Among these, three are “Commissioni ducali” of the doges of Venice, including one from the workshop of the so-called Master of the “Commissioni” di Girolamo Priuli and another from the workshop of Giovanni Maria Bodovino. The others include three certificates of Venetian citizenship, etc. In these official documents, the paper shows certain peculiarities in the evolution of the Venetian school of book miniature: a gradual displacement of text as such from the title page and the formation of its artistic ensemble under the influence of “major” painters (in the “Commissioni” manuscripts); a shift away from the ornamental initial as the chief organizing element of the composition towards a characteristic Venetian style of official documents with a jamb-shaped ornamental border. Most of the documents are made public for the first time.

Key words: Italian book illumination, “Comissioni ducali”, opening leaf, illuminated initial, ornamental frame borders, coat of arms.

Золотова Екатерина Юрьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com

УДК 7
ББК 85.103

Итальянские университетские дипломы XV–XVII веков из коллекции Института истории РАН в Санкт-Петербурге

Статья представляет собой публикацию шести иллюминированных итальянских университетских дипломов XV–XVII веков из коллекции Института истории РАН в Санкт-Петербурге. Часть из них публикуется впервые. Три диплома — подписные: они украшены миниатюристами Франческо Амедико, Джованни Баттиста Каваллетто и Джованни Альвизе Фоппа ди Рота. В статье на публикуемом материале анализируются характерные особенности школ книжной миниатюры Венето, Болоньи и Пизы на разных этапах художественной эволюции (стиль bianchi girari кватроченто, маньеристические тенденции XVI века, ориентация на печатную продукцию в позднейший период).

Ключевые слова: итальянская книжная миниатюра, университетский диплом, инициал, орнаментальное обрамление, гербы.

Zolotova Ekaterina Yu.
Doctor of Art, Leading Researcher, Western Europe Classic Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-2410-3947
ezolotova22@gmail.com

The Italian Doctoral Diplomata of the 15th–17th Centuries from the Collection of the Institute of History of the Russian Academy of Sciences in Saint Petersburg

The paper presents six illuminated Italian doctoral diplomata of the 15th–17th centuries from the collection of the Institute of History of the Russian Academy of Sciences in Saint Petersburg. Some of them are made public for the first time. Three of the diplomata are signed: they were illuminated by the miniaturists Francesco Amedico, Giovanni Battista Cavalletto and Giovanni Alvise Foppa di Rota. Focusing on the diplomata, the paper analyses characteristic peculiarities of miniature schools of Veneto, Bologna and Pisa at various stages of their artistic evolution (the bianchi girari of the quattrocento, mannerist tendencies of the cinquecento, a shift towards printed materials later on).

Key words: Italian illumination, doctoral diploma, initial, ornamental frame borders, coat of arms.

Ляхович Екатерина Викторовна
Аспирант факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-4982-1630
katyusha_07007@mail.ru

УДК: 738.1
ББК: 85.125

Интерпретация китайского фарфора в Европе

В XVII–XVIII веках в связи с расширением деятельности европейских миссионеров и дипломатических представительств, а также налаживанием торговых отношений между странами Европы и Китаем, в страны Европы распространилась мода на все китайское, которая привела к возникновению стиля «шинуазри» (chinoiserie) на Западе. Данный стиль в XVII веке охарактеризовался слиянием западного барокко с китайской художественной традицией, а в XVIII столетии — рококо с элементами китайского искусства. Произведения искусства, в том числе декоративно-прикладного, выступили способом отражения процесса взаимодействия между китайской и западной культурой: европейские мастера, изучавшие предметы иноземного искусства, искали различные методы и способы их прочтения. Таким образом, художественные произведения — изделия из фарфора — можно рассматривать в качестве «текста» или «послания», требующего изучения составных языковых элементов.

Ключевые слова: китайский и европейский фарфор, «шинуазри», художественный язык, текст.

Lyakhovich Ekaterina V.
Graduate student, Faculty of Fine Arts, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-4982-1630
katyusha_07007@mail.ru

Chinese Porcelain Interpretation in Europe

In the 17th–18th centuries European countries experienced spread of a new fashion for all Chinese due to expansion of European missionaries and diplomatic missions and establishment of trade relations between Europe and China. This Chinese trend inspired many Europeans resulting in the emergence of «chinoiserie» style in the West. The XVII century “chinoiserie” was marked by the merger of Western Baroque and Chinese artistic tradition, while in the 18th century it was a mix of the Rococo and elements of Chinese art. Artworks and crafts produced by European artists reflected the process of interaction between Chinese and Western cultures: European masters, who studied foreign art, were eagerly looking for different artistic methods and discovering ways of reading them. Thus, works of art, such as porcelain, can be read as a “text” or an “encoded message” constituted of different elements of language of art, the study of which is necessary in order to the understanding of the text and to the providing the reliable reading.

Key words: Chinese porcelain, European porcelain, chinoiserie, language of art, text.

Мартынова Дарья Олеговна
Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com

УДК 7.036
ББК 85.103(3)

Образ «истерического и патологического тела» в искусстве Поля Рише

Во второй половине XIX века врачи стали играть новую роль в системе государства, а лечебницы превратились в центральный компонент государственной политики, направленной на здоровье. Производя медицинские иллюстрации, доктора показывали действенность государственной политики, а также пытались сделать учреждение, которое они представляли, центральным медицинским органом в стране. В этой статье автор рассматривает медицинские рисунки и скульптуры медика-художника больницы Сальпетриер второй половины XIX века Поля Рише, так как именно госпиталь Сальпетриер стал основным производителем медицинских образов в искусстве, создав художественные классификации ряда заболеваний, прибегнув к методу «истеризации» тела больных: посредством гипноза главный врач больницы Ж.-М. Шарко заставлял пациенток копировать патологические искажения в некоторых работах старых мастеров, пытаясь объединить разные болезни в одно заболевание — истерию. Анализируя связь между искусством и медициной во Франции второй половины XIX века, автор приходит к выводу, что, верифицируя болезни художественными средствами, художники и медики (к примеру, Поль Рише) размывают границы между такими бинарными оппозициями, как болезнь — здоровье и норма — патология, демонстрируя зависимость как искусства, так и науки от сложившихся культурно-исторических конвенций.
Ключевые слова: искусство Франции, Поль Рише, гендерные исследования, телесность, патологическое тело, медицина и искусство, научная иллюстрация.

Martynova Daria O.
PhD student in Art Studies, Faculty of Art Theory and History, Repin Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
d.o.martynova@gmail.com

The Image of the “Hysterical and Pathological Body” in the Art of Paul Richet

In the second half of the 19th century doctors began to play a new role in the state system, and hospitals became a central component of state policy aimed at health. By producing medical illustrations, doctors demonstrated the effectiveness of public policy and also tried to make the institution they represented the central medical authority in the country. In this article the author examines the medical illustrations and sculptures of the neurologist-artist of the Salpêtrière hospital of the second half of the 19th century Paul Richer since it was the Salpêtrière hospital that became the main producer of medical images in art by creating artistic classifications of a number of diseases, resorted to the method of “hysterization” of patients’ bodies: through hypnosis, the hospital’s chief doctor J.-M. Charcot forced patients to copy through hypnosis, the chief doctor of the hospital, J.-M. Charcot, forced patients to copy pathological distortions in some of old masters’ artworks, trying to combine different diseases into one disease — hysteria. Analyzing the relationship between art and medicine in France in the second half of the 19th century, the author comes to the conclusion that by verifying diseases by artistic means, artists and physicians (for example, Paul Richer) blur the boundaries between such binary oppositions as disease — health and norm — pathology, demonstrating the dependence of both art and science on the established cultural and historical conventions.
Key words: French art; Paul Richer; gender studies; corporeality; pathological body; medicine and art; scientific illustration.
Исследование выполнено при финансовой поддержке Европейского фонда регионального развития в рамках гранта Dora Plus 2.2

Романова Елена Олеговна
Академик, советник отделения искусствознания и художественной критики Российской академии художеств
ORCID ID: 0000-0001-5287-9510
art-rah@mail.ru

УДК 730
ББК 85.13

Тема христианства в монументальной пластике Зураба Церетели

Христианская линия входит в число важнейших тем творчества художника-монументалиста Зураба Церетели. Эта тема звучит в циклах, посвященных Священной истории, исполненных в разных видах и техниках: в графике — темпера, акварель, в живописи, эмали, мозаике, в круглой скульптуре, а также в монументальной пластике. Большинство из этих работ родилось после падения советской идеологии, однако, как показывает более внимательное рассмотрение творчества мастера, присутствие христианских мотивов в произведениях З.К. Церетели обнаруживается практически на протяжении всего творческого пути. В советские годы тема христианства поначалу звучала завуалированно, позже открыто, стала постоянной спутницей искусства мастера.
Ключевые слова: христианская религия, Священная история, монументальная пластика, скульптура, Зураб Церетели, христианские святые, знаки и символы.

Romanova Elena O.
Academician, Advisor, Department of Art Studies and Art Criticism, Russian Academy of Arts
ORCID ID: 0000-0001-5287-9510
art-rah@mail.ru

Theme of Christianity in the Monumental Plastics of Zurab Tsereteli

The Christian line is one of the most important topics in the work of the monumental artist Zurab Tsereteli. This theme is present in the cycles of works dedicated to the Sacred History, performed in different forms and techniques: in graphics, tempera, watercolor, painting, enamel, mosaic, round sculpture, as well as in monumental plastic. Most of these works were created after the fall of Soviet ideology, however, as a closer examination of the master’s work shows, the presence of Christian motifs in the works of Z.K. Tsereteli can be seen almost throughout his entire career. During the Soviet years the theme of Christianity sounded veiled at first, and openly later, becoming a constant companion of the art of the master.
Key words: Christian religion, Sacred history, monumental plastics, sculpture, Zurab Tsereteli, Christian saints and symbols.

Популярное искусство

Савицкая Елена Александровна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем масс-медиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
helen@inrock.ru

УДК 78.03, 786.1
ББК 85.318

Творчество рок-группы «Автограф»: музыкальный язык, саунд, стилевая эволюция

Статья посвящена творчеству рок-группы «Автограф» — одного из крупнейших коллективов отечественного рока 1980-х годов, чьи насыщенное гитарно-синтезаторное звучание, выпуклый мелодизм, отточенность аранжировок, высокий исполнительский уровень, а также гуманистический пафос, стремление отразить актуальные и важные проблемы современности способствовали успеху у советской публики и прорыву на Запад. Художественные поиски «Автографа» развивались в русле прогрессив-рока, направления, которое в советской рок-музыке, в отличие от западной, не сложилось в массовое движение, но было представлено отдельными яркими явлениями. Обращение «Автографа» к музыке барокко и отечественной музыкальной классике, использование широкого спектра жанров (реквием, сюита, монолог, баллада), «симфоничность» звучания представляют достаточно редкий для нашего рока случай тесного взаимодействия с академическим искусством. Существуя на перекрестии официальной и неофициальной культуры, «разрешенной» массовой музыки и «неформального» рока, «Автограф» достойно преодолевал идеологические препоны. Вместе с тем судьба коллектива предвосхитила глобальный творческий и «бытийный» кризис отечественной рок-музыки на рубеже 1990-х. В статье анализируются примеры претворения различных кросскультурных стилевых и жанровых моделей, рецепция барочной символики, принципа «ядра и развертывания» в мелодике «Автографа»; эксперименты в области крупной формы (масштабное музыкально-сценическое произведение «Век № 20»), особенности саунда, а также стилевая эволюция «Автографа», во многом отразившая и мировые тенденции в области прогрессив-рока.
Ключевые слова: отечественная рок-музыка, советская рок-музыка, прогрессив-рок, арт-рок, «Автограф», жанр, стиль, саунд.

Savitskaya Elena A.
PhD in Art Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
helen@inrock.ru

Creative Works of the Avtograf Band: Musical Language, Sound, Style Evolution

The article is dedicated to the works of the Avtograf (the original English spelling of the name) rock band, one of the biggest Russian rock groups of the 1980s. Its' rich

and relevant guitar and synthesizer sound, expressive melodies, high playing skills as well as humanistic pathos, the desire to reflect current and important problems of modern time contributed to the success with the Soviet audience and the “breakthrough” to the West. The artistic searches evolved within the framework of progressive rock, the style that didn't became as sizeable in USSR as in the West, but was represented by several remarkable names. The use of various cross-cultural models, appeal to baroque music and Russian musical classics, experiments with form and stage performance, wide range of genres (requiem, suite, monologue, and ballade) were a rare case of interaction between Russian rock and academic art. Standing at the crossroads of official and unofficial culture, “permitted” popular music and real, sincere, “unadjusted” rock, Avtograf managed to overcome ideological obstacles on the way to its listener. At the same time, the band’s fate anticipated the global creative and existential crisis of Russian rock at the turn of the 1990s. The article analyzes the interaction with classical music (based on melody, harmony, style and genre models), sound, experiments with large forms (a stage production “Century No. 20”). It also discusses how the stylistic evolution of Avtograf is reflecting the world's progressive rock trends.
Key words: domestic rock music, Soviet rock music, progressive rock, art rock, Avtograf, genre, style, sound.

Дежурко Артем Константинович
Аспирант, преподаватель, Школа дизайна НИУ ВШЭ, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0658-1753
adezhurko@gmail.com

УДК 749
ББК 85.126

Атрибуция мебели, массово производившейся в СССР в 1960-е годы

Статья предлагает системный подход к атрибуции советской мебели «анонимного дизайна». Выявлен основной корпус источников, где опубликованы ее проекты: шесть альбомов всесоюзных мебельных выставок 1956–1965 гг. и четырнадцать справочников с образцами мебели, освоенной промышленностью. В статье рассказано о восьми атрибуциях, которые автор сделал во время двухлетней работы с одиннадцатью частными коллекциями в Москве, Екатеринбурге, Владивостоке и Киеве, и о типичных сложностях, возникающих при исследовании этого материала.

Ключевые слова: советский дизайн, советская мебель, атрибуция, анонимный дизайн, прототип, массовое производство, коллекционирование, музеефикация.

Dezhurko Artem K.
Postgraduate Student, Lecturer, HSE Art and Design School, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0658-1753
adezhurko@gmail.com

Issues of Attribution of Furniture Mass-Produced in the USSR in 1960s

The article provides a system approach to attribution of “anonymous” furniture produced in the USSR during the 1960s. It reveals the main bulk of sources where the furniture designs have been published: 6 albums of the All-Soviet furniture exhibitions and 14 catalogues of models accepted by industry. The article reports on 8 attributions the author has made while surveying 11 private collections in Moscow, Ekaterinburg, Vladivostok, and Kyiv. Difficulties of authentication in some cases are observed.
Key words: Soviet design, Soviet furniture, attribution, anonymous design, prototype, mass production, collecting, museumfication.

Кино и массмедиа

Сараскина Людмила Ивановна
Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

УДК 791
ББК 85.375

Писатель и его город: взгляд из Европы

В статье рассмотрена история создания документального фильма западногерманского режиссера Уве Браднера (1941–2018) «Писатель и его город: Достоевский и Петербург», снятого по сценарию немецкого писателя, лауреата Нобелевской премии (1972) Генриха Бёлля (1917–1985). Поставлен вопрос: что подвигло его заняться жизнеописанием Достоевского с уклоном в писательское краеведение, выяснена природа глубокого интереса бывшего солдата Третьего рейха к жизни и творчеству русского писателя. Анализируется цензурный запрет картины к показу в СССР, связанный с именами А.И. Солженицына и И.А. Бродского. Документальное свидетельство Генриха Бёлля о Достоевском стало частью большой темы: чем была для русского писателя Европа как цивилизация, культурная традиция и художественный образец.
В статью включены материалы обсуждения фильма спустя полвека после его создания в киноцентре студии «Ленфильм» (2018).
Ключевые слова: Достоевский, Генрих Бёлль, Иосиф Бродский, Петербург, город писателя, документальный кинематограф.

Saraskina Liudmila I.
Doctor of Philology, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

The Writer and His City: A View from Europe

The subject of this paper is the documentary (TV) film Der Dichter und seine Stadt. F.M. Dostojewskij und Petersburg (The Writer and His City. F.M. Dostoevsky and St. Petersburg, 1969) by the West German film director Uwe Brandner (1941–2018). The scenario for the film was written by the German writer Heinrich Böll (1917–1985, the Nobel Prize for Literature in 1972). In the paper, the questions are asked: what moved Heinrich Böll to study Dostoevsky's life in the context of local history; why the former soldier of the Third Reich developed such a deep interest in the life and work of the Russian writer. Next, the censorship ban of the film in the USSR (caused by the names of A.I. Solzhenitsyn and J.A. Brodsky) is analysed. Heinrich Böll's documentary about Dostoevsky has become part of the wider query: what, for the Russian writer, was the meaning of Europe as a civilization, a cultural tradition and a model in the sphere of art.
The paper includes the materials of the discussion about the film, which took place half a century after its production, in 2018, at the Lenfilm studio.
Key words: Dostoevsky, Heinrich Böll, Joseph Brodsky, St. Petersburg, the city of the writer, documentary cinema.

Заславский Олег Борисович
Доктор физ.-мат. наук, ведущий научный сотрудник Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина, Харьков, Украина
ORCID ID: 0000-0002-2825-2731
zaslav@ukr.net

УДК 791.43.01
ББК 85.374

Вертикально вверх
(О некоторых устойчивых мотивах в творчестве М. Антониони)

В статье обосновывается роль оппозиции «верх — низ» в творчестве Антониони. Подробно анализируется ее проявление в фильмах «Ночь» и «Затмение». В обоих случаях на эту пространственную оппозицию накладывается противопоставление черного и белого. То и другое оказывается связанным с проблемой коммуникации. В оппозиции «верх — низ» значимым оказывается не только противопоставление пространственных зон, но и направление перемещения из одной в другую. Так, движение вверх может реализовываться в противостоянии силе тяжести и смерти и быть связанным с творческими силами человека. Данная оппозиция реализуется у Антониони также и не пространственным образом, а как метафора при посредстве языка. Это, в частности, относится к профессии героя «Затмения» (работающего с акциями вкладчиков) и сценам на финансовой бирже, где акции то опускаются, то поднимаются. В рассматриваемом контексте приобретают особый смысл предметы и действия, в которых совершается пространственная инверсия черных и белых компонент. В частности, сюда относятся танец с бокалом на голове в «Ночи», авторучка с чернилами, скрывающая изображение женщины, и образ игральных карт в «Затмении». Отмечена значимость библейских мифов о потопе и Вавилонской башне. При этом источником опасности для мира оказывается не мгновенная катастрофа, а его постепенная деградация и утрата масштабов. Мотив катастрофы реализуется как на языке фундаментальных мифов о рождении и гибели мира, так и на языке современной физики, где сопоставляются микро- и макромасштабы. Это проявляет себя на космическом уровне (движение светил и затмение) и на атомном (заголовок «Атомный век» в газете).
Ключевые слова: структурные инварианты, оппозиция верх — низ, оппозиция черного и белого, библейские подтексты, мотивная структура.

Zaslavskii Oleg B.
Doctor of Sciences in Physics and Mathematics, Senior Scientific Researcher,
Kharkov V.N. Karazin National University, Kharkov, Ukraine
ORCID ID: 0000-0002-2825-2731
zaslav@ukr.net

High into the Air (On Some Leit-Motifs in the Antonioni's Works)

We point out the role of opposition "up — down" in Antonioni's works. We analyze this feature in detail in films The Night and Eclipse. In both cases this opposition is combined with contrasting of black and white. Both oppositions turn out to be related to the problem of communication. In the opposition "up — down" not only the contrast of spatial zones is meaningful but also the direction of movement from one zone to another. In particular, motion upwards can be realized as opposed to the gravity force and death, being related to man's creative forces. In particular, this concerns the profession of the main character of Eclipse who works with shares of depositors and includes also scenes on financial exchange where shares time to time increase or decrease. In the context under discussion especial meaning is acquired by objects and actions in which spatial inversion of black and white elements occurs. In particular, this includes a dance with glasses on a head in The Night, a fountain-pen with ink, hiding an image of a woman, playing cards in Eclipse. We also point out the relevance of Bible myths about flood and Babylon tower. In doing so, the source of danger for a world is not an instant catastrophe but, rather, its gradual degradation as well as the loss of its scales. The motif of a catastrophe is realized both in terms of fundamental myths about creation and destruction of a world and in language of modern physics. In the latter case macro- and micro-scales are juxtaposed. This refers to a cosmic level (movement of heavenly bodies and eclipse) and the atomic one (heading "Atomic age" in a newspaper).

Key words: structural invariants, opposition up — down, opposition black — white, Bible subtexts, motif structure.

Казючиц Максим Федорович
Кандидат философских наук, профессор, кафедра экранных искусств, Академия медиаиндустрии, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3015-3046
mkazuchitz@gmail.com

УДК 778.5
ББК 85.375

Художественные стратегии критики общества, политики и культуры в документальном кино США 2000-х годов

Статья посвящена изучению художественных стратегий современного документально кино США, позволяющих эффективно осуществлять критику различных сфер жизни в США — общества, политики, культуры и т.д. В связи с этим значительный интерес представляют фильмы одного из крупнейших современных режиссеров документального кино Майкла Мура. В данной работе исследуется проблема типологизации разнообразных художественных приемов, позволяющих режиссеру достичь значительной эффективности критического дискурса. Ведущая роль закадрового комментария сближает Мура с европейской традицией киноэссеистики (К. Маркер). Однако используемые им приемы позволяют говорить о влиянии художественной традиции американской политической, протестной документалистики (Э. Антонио). В этой связи с целью изучения и типологизации приемов построения критического дискурса в сфере политики, общества и культуры вводится репортажно-эссеистическая модель, позволяющая дать сравнительно точное описание и осуществить анализ художественной системы фильмов Мура. Типологическим основанием является совокупность способов репрезентации автора: закадровый комментарий и особенности монтажа, — поскольку именно функция автора-комментатора определяет критическую оценку событий и явлений в фильмах режиссера.

Ключевые слова: кино США, документальное кино, история кино, Крис Маркер, Майкл Мур, Эмиль Антонио, прямое кино, синема верите, телевизионный репортаж.

Kaziuchyts Maksim F.
PhD (in Art), Professor, Department of Screen Arts, The Academy of Mediaindustry, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3015-3046
mkazuchitz@gmail.com

Artistic Strategies for Criticizing Society, Politics, and Culture in the 2000s US Documentary

The article focuses on problems related to studying of artistic strategies of modern documentary cinema in the USA. The strategies allow to effectively criticize various areas of life in the USA, including society, politics, culture, etc. In this regard, the films of one of the largest modern documentary filmmakers, Michael Moore, are of considerable interest. The article explores the problem of how to systematize various artistic techniques which enable the director to use his critical discourse as effective as possible. Moore attaches particular importance to voice-over, which refers to the traditions of documentary films in Europe (C. Marker). However, Moore applies techniques that, on the other hand, refer to the tradition of American political, protest documentary films (E. Antonio). To identify and classify the techniques of Michael Moore's criticism of politics, society and culture, the author introduced "a reportage and essayistic model". The model would contribute to relatively accurate description and studying of the artistic structure of the Moore's films. The model is based on classification of a set of types of author's representation — voice-over and editing style. These functions demonstrate the critical assessment of events and phenomena in Moore's films.

Key words: USA cinema, documentary, film studies, Michael Moore, Emilio de Antonio, Chris Marker, direct cinema, cinema verite, television reportage.

Луговцев Анатолий Юрьевич
Аспирант кафедры экранных искусств, ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии», Москва
ORCID ID: 0000-0002-8571-5253
uldesign@mail.ru

УДК 7.05 / 791.63
ББК 85.374.3(3)

Диегетические дизайн-решения в современном кинопространстве на примере фильма «Бегущий по лезвию 2049»

Цель данной работы — отразить тенденцию укрепления позиций проектности и дизайна в пространстве экрана как на уровне смыслового наполнения, так и в инструментальной роли. Особое внимание уделяется растущей интенсивности научного дискурса о дизайне в медиаиндустрии, в частности, появлению и активному обсуждению в иностранной литературе понятий «диегетический прототип» и «дизайн-фикшн». Произведение «Бегущий по лезвию 2049» выбрано как показательный материал для выявления роли проблем проектности в произведениях киноискусства. Через аудиовизуальный ряд фильма, построенного в канонах жанра антиутопии, автором исследуется способ образной трансляции для массовой аудитории такой традиционной для этого жанра философской проблемы, как перспективы научного прогресса и их неожиданные последствия.
В исследовании ставится задача выявить спектр отдельных смыслонесущих объектов и приемов, которые обеспечивают выразительную передачу идей фильма. Проводится обзор проектных составляющих в организации фантастического экранного пространства. Концептуальный дизайн объектов трактуется автором как одна из доминирующих в современных экранных искусствах тенденций. Рассмотрение художественных средств выразительности и семиотической системы экранного произведения через анализ дискретных элементов аудиовизуального контента с точки зрения дизайна применяется как искусствоведческий метод.

Ключевые слова: дизайн-фикшн, объектный дизайн, диегетический прототип, Бегущий по лезвию 2049, проектная культура, научная фантастика, теория кино, концепт-дизайн, аудиовизуальная компоновка, визуальная метафора.

Lugovtsev Anatoly Yu.
Postgraduate student, Department of Screen Arts, Federal State-Funded Educational Institution of Additional Professional Education
"Academy of Media Industry", Moscow
ORCID ID: 0000-0002-8571-5253
uldesign@mail.ru

Analysis of Diegetic Design Solutions in Modern Film Space (*on Blade Runner 2049* Case Study)

The article aims to reflect the increasing presence of design culture in the screen space both at the level of semantic content and in the instrumental application. The main attention is paid to the growing scientific discourse on design in the media industry, and to the emergence and active discussion of the concepts of "diegetic prototype" and "design fiction".
Blade Runner 2049 movie (2017) was chosen as indicative for revealing the role of design issues in the works of cinema. Through the dystopian film`s audiovisual framework author explores the methods of figurative translation for a mass audience of such a traditional for this genre philosophical problem as the prospects for scientific progress and its unexpected consequences.
The study aims to identify the range of individual meaning-bearing objects and techniques that provide expressive transmission of film ideas. The design components in the organization of a fantastic screen space are reviewed, and the concept design is shown as one of the dominant trends in modern multimedia arts. Consideration of artistic means of expression and the semiotic system of a screen art through the design analysis of discrete elements of audiovisual content is used as an art criticism method.

Key words: design fiction, object design, diegetic prototype, Blade Runner 2049, design culture, science fiction, film studies, concept-design, audiovisual props, visual metaphor.

Патраков Альберт Павлович
Аспирант, кафедра истории и теории культуры, факультет культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1673-3044
albertpat.msk@gmail.com

УДК 784 / 85.37
ББК 85.364.1

Память в творчестве Питера Гэбриэла: значение звукозрительной синхронности в видеоклипе к песне «Biko»

Предметом данного исследования является представление коллективной памяти в творчестве британского музыкального исполнителя Питера Гэбриэла. В популярной музыке существует множество примеров, где исторические нарративы могут использоваться в качестве реализации политических высказываний и задавать слушателям определенный взгляд на историческое событие. Одним из таких примеров является песня под названием «Biko», в которой представляется внешний взгляд на внутреннюю ситуацию, происходящую в ЮАР в период режима апартеида в 1980-е годы. Здесь раскрывается также голос угнетенного народа, или его звуковой образ, а окружающий звуковой контекст в отличие от самого текста выстраивается как протестное высказывание. Основываясь на методах, предложенных такими исследователями аудиовизуальной коммуникации, как М. Шион, К. Верналлис, внимание уделяется изучению того, как визуальные элементы влияют на процесс слушания музыки, как звук влияет на процесс кинопросмотра и как выстраивается опыт вслушивания. В данной статье предлагается посмотреть на музыкальное произведение с точки зрения того, как смысл акустических особенностей звукозаписи может значительно расшириться при символической синхронизации с визуальным изображением в видеоклипе и выделении диегетических пространств.

Ключевые слова: коллективная память, коллективный опыт, нарратив, популярная музыка, слушатель, зритель, аудиовизуальная коммуникация, видеоклип, синхронизация, диегезис.

Patrakov Albert P.
Postgraduate student, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1673-3044
albertpat.msk@gmail.com

Collective Memory in the Works by Peter Gabriel: The Role of the Audio-Visual Synchronization in the Music Video for the Song “Biko”

The subject of this study is the presentation of collective memory in the works of British musical performer Peter Gabriel. In popular music, there are many examples where historical narratives can be used as a realization of political statement and give listeners a certain view to a historical event. British musical performer Peter Gabriel in his song called “Biko” presents an external view of the internal situation in South Africa during the apartheid regime in the 1980s. Here the voice of the oppressed people, or its sound image, is also revealed, and the surrounding sound context, unlike the text itself, is built as a protest or political statement. Based on the approaches proposed by such researchers of audiovisual communication as M. Chion, C. Vernalis, attention is paid to the study of how visual elements influence the process of listening to music, and how sound influences the process of cinema viewing, how the listening experience is built. This article proposes to look at the musical work from the point of view of how the meaning of the acoustic features of sound recordings can greatly expand with symbolic synchronization with the visual image and the allocation of diegetic spaces.

Key words: collective memory, collective experience, narrative, popular music, listener, viewer, audiovisual communication, music video, synchronization, diegesis.

Соколов Константин Борисович
Доктор философских наук, главный научный сотрудник, сектор экономики искусства, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-8513-7561
sokolovkb.sias19@gmail.com

УДК 3 / 7
ББК 60.56 / 65.498.5 / 71

Современная культура в ракурсе экономики и социологии

Культурная деятельность в контексте. Экономическая теория, институциональная среда, социологические измерения. Коллективная монография. Под общей редакцией А.Я. Рубинштейна. СПб.: Алетейя, 2019. 1072 с.

Редколлегия: Музычук В.Ю., Рубинштейн А.Я., Ушкарев А.А., Хаунина Е.А., Чуковская Е.Э. Авторы: Бураков Н.А., Гедовиус Г.Г., Дудкина Е.А., Жабский М.И., Магидович М.П., Музычук В.Ю., Петрушина Т.В., Пуликова И.В., Рубинштейн А.Я., Славинская О.А., Соколова Е.К., Тимонина П.А., Ушкарев А.А., Хаунина Е.А., Шустова А.Е., Юсупова Г.М., Чуковская Е.Э., Кулаева А.А., Цыба А.А.
Данная рецензия обозревает наиболее значимые главы фундаментального коллективного труда, посвященного современной экономике культуры. Рецензент дает положительную оценку монографии, авторы которой являются специалистами высокого уровня и прекрасно владеют информацией о проблемах культурной политики и экономики текущего периода. В монографии, в том числе, речь идет о теории опекаемых благ.

Ключевые слова: культура, экономика искусства, социология искусства, культурная политика, теория опекаемых благ, культурный туризм, театр, кино.

Sokolov Konstantin B.
Doctor of Philosophy, Chief Researcher, Art Economics Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-8513-7561
sokolovkb.sias19@gmail.com

Modern Culture from the Point of Economics and Sociology

The article reviews the most significant chapters of the fundamental collective work devoted to the modern economy of culture. The reviewer highly appreciates the monograph; its authors are high-level specialists and perfectly acquainted with information about the problems of cultural policy and economy of the current period. The theory of patronized goods is discussed in the book.

Key words: culture, art economics, sociology of art, cultural policy, theory of patronized goods, cultural tourism, theater, cinema.