

Теория искусства

Кривцун Олег Александрович

Об артистизме в искусстве

Маньковская Надежда Борисовна

Эстетика раннего французского романтизма и ее литературные ипостаси. Жермена де Сталь

Гирин Юрий Николаевич

Поэтика «сумеречности» в

Современная ку

Андреева Екатерина Юри

Экранируя откровение: Би
Тарковский

Тутьчинский Григорий Ль

Человек-машина и машина
встреча в цифре

Цветковская Татьяна Ана

Полифункциональная моде
современного слушателя

Изобразительно

Войтекунас Валентина Ал

Раннее искусство Италии в
1900—1910-х годов

Соколова Анастасия Стан

Курские выставки Казимир
реконструкции

Дремова Елизавета Ник

Проблема репрезентации т
в свидетельстве невырази

Бохоров Константин Юль

Алгоритмическая апофени

Музыкальная культура

10

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Вопрос о музицировании и исламском
праве как проблема методологии

44

Ноуршарх Хосейн Эбрахимович

Тахир как внесловесный музыкальный
элемент в искусстве аваз

257

285

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2021

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072



**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2021

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

«Художественная культура» — электронное периодическое рецензируемое научное издание, входит в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук (номер позиции 2216, на основании решения Президиума ВАК от 07.05.2019) по следующим научным специальностям:

09.00.04 — Эстетика (философские науки);

17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение);

17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение);

17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение);

24.00.01 — Теория и история культуры (культурология).

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ) и на американской платформе EBSCO Publishing Inc. (<https://ebSCO.com>).

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-46477

ISSN: 2226-0072

Периодичность — 4 номера в год

Учредитель и издатель периодического издания —

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение

«Государственный институт искусствознания».

125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5

тел.: + 7 495 694-03-71

факс: + 7 495 785-24-06

e-mail: institut@sias.ru

The electronic periodical journal Art & Culture Studies is included in the List of peer-reviewed scientific publications (position number 2216, based on a decision of the Presidium of Higher Attestation Commission 07.05.2019).

The main rubrics of the journal correspond to the Nomenclature of scientific specialties in which academic degrees are awarded:

09.00.04 — Aesthetics;

17.00.02 — Musicology;

17.00.03 — Film, television and other visual arts;

17.00.04 — Studies in fine arts, decorative and applied arts, and architecture;

24.00.01 — Theory and history of culture.

Certificate of registration Эл № ФС77-46477

ISSN: 2226-0072

The founder and publisher of the periodical is The State Institute for Art Studies.

5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia

tel.: + 7 495 694-03-71

fax: + 7 495 785-24-06

e-mail: institut@sias.ru

Редакционный совет журнала

Эдуард Ефимович Алексеев

Этномузыколог, доктор искусствоведения (США)

Елена Анатольевна Артамонова

Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)

Сильвия Бурини

Доктор философии, профессор Университета Ка-Фоскари (Венеция, Италия)

Жэнь Гуансюань

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

Корнелия Ичин

Доктор филологических наук, профессор Белградского университета (Сербия)

Ноэль Кэрролл

Доктор философских наук, профессор Нью-Йоркского университета (Нью-Йорк), президент Американского общества изучения эстетики

Ульрих Фрёшле

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

Федерика Россси

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

Вioletta Дмитриевна Эвальд

Кандидат культурологии, старший 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 Frösche

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 Krivtson

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, Senior Researcher of the Media Arts Department of the State Institute for Art Studies

Содержание

Теория искусства

Кривцун Олег Александрович Об артистизме в искусстве	10
Маньковская Надежда Борисовна Эстетика раннего французского романтизма и ее литературные ипостаси. Жермена де Сталь	44
Грин Юрий Николаевич Поэтика «сумеречности» в пространстве эпохи	82

Современная культура

Андреева Екатерина Юрьевна Экранируя откровение: Билл Виола — Андрей Тарковский	96
Тулчинский Григорий Львович Человек-машина и машина-человек в искусстве: встреча в цифре	112
Цветковская Татьяна Анатольевна Полифункциональная модель поведения современного слушателя	128

Изобразительное искусство

Войтекунас Валентина Анатольевна Раннее искусство Италии в творчестве Н.К. Рериха 1900–1910-х годов	148
Соколова Анастасия Станиславовна Курские выставки Казимира Малевича: опыт реконструкции	182
Дремова Елизавета Николаевна Проблема репрезентации травмы и роль искусства в свидетельстве невыразимого опыта	220
Бохоров Константин Юльевич Алгоритмическая апофения и эстетизация данных	242

Музыкальная культура

Шамилли Гюльтекин Байджановна Вопрос о музицировании и исламском праве как проблема методологии	256
Ноуршаргх Хосейн Эбрахимович Тахрир как внесловесный музыкальный элемент в искусстве авазы	284
Виноградова Анна Сергеевна Человек театра из окружения П.И. Чайковского: К.Н. Де-Лазари	306
Петухова Светлана Анатольевна Тамара Ливанова (1909–1986) как рецензент словесных текстов	334
Сыров Валерий Николаевич Биографические аспекты рока	366
Терентьев Сергей Сергеевич Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала (на примере группы Epica)	380

Кино и массмедиа

Михеева Юлия Всеволодовна Голос операционной системы в фильме Спайка Джонса «Она» как гиперреальный объект любви	406
Спутницкая Нина Юрьевна Американский бэби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х	420
Зайцев Алексей Яковлевич Дивный свет или «мир наизнанку» в авторской анимации Валентина Ольшванга	452

Искусство в искусствах. Отражения

Сараскина Людмила Ивановна Литературные и экранные образы первых отечественных велосипедистов и их велосипедов	466
Юргенева Александра Львовна Фотографии мира русского рока в современной рефлексии	494

Индивидуальные художественные миры

Мирошникова Елизавета Викторовна Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов	522
Сыч Ольга Николаевна Архитектурные и антиархитектурные мотивы в творчестве Einstürzende Neubauten	542

Дискуссии

Соколов Константин Борисович, Сиюхова Аминет Магаметовна, Дворник Филипп Сергеевич, Быканова Елизавета Васильевна, Спутницкая Нина Юрьевна, Гуров Олег Николаевич Феномен технологического. Гуманитарные аспекты	564
--	------------

Данные авторов. Аннотации

600

Contents

Art Theory

Krivtsun Oleg A.	10
About Artistry in Art	
Mankovskaya Nadezhda B.	44
Aesthetics of Early French Romanticism and Its Literary Aspects. Germaine de Stael	
Girin Yury N.	82
The Poetics of “Twilightness” in the Space of an Era	

Contemporary Culture

Andreeva Ekaterina U.	96
Screening the Revelation: Bill Viola — Andrei Tarkovsky	
Tulchinskii Grigori L.	112
Man-Machine and Machine-Man in Art: Meeting in Digital	
Tsvetkovskaya Tatiana A.	128
A Multifunctional Model of a Modern Listener’s Behavior	

Fine Arts

Voytekunas Valentina A.	148
Early Italian Art in the Works of Nicholas Roerich (1900s–1910s)	
Sokolova Anastasia S.	182
Kursk Exhibitions of Kazimir Malevich: An Attempt of Reconstruction	
Dremova Elizaveta N.	220
The Problem of Representing Trauma and the Role of Art in Witnessing Unspeakable Experience	
Bokhorov Konstantin Yu.	242
Algorithmic Apophenia and Aestheticization of Data	

Musical Culture

Shamilli Giulia B.	256
Musicking and Islamic Law as a Problem of Methodology	
Nourshargh Hosein E.	284
Tahrir as a Non-Verbal Musical Element in the Art of Avaz	
Vinogradova Anna S.	306
The Man of the Theater from the Environment of P.I. Tchaikovsky: K.N. De-Lazari	
Petukhova Svetlana A.	334
Tamara Livanova (1909–1986) as a Reviewer of Verbal Texts	
Syrov Valery N.	366
Biographical Aspects of Rock Music	
Terentyev Sergey S.	380
Genre and Style Features of Dutch Symphonic Metal (on the Example of Epica)	

Cinema and Mass Media

Mikheeva Julia V.	406
The Voice of the Operating System in the Spike Jonze Film <i>Her</i> as a Hyperreal Object of Love	
Sputnitskaya Nina Yu.	420
American Baby Boom and the Soviet Pioneer Camp: Enemies and the “Hidden Threat” in the Children’s Cinema of the USSR and the USA in the 1930s and 1960s	
Zaytsev Aleksey Ya.	452
Wondrous Light or “the World Inside Out” in the Author’s Animation by Valentin Olshvang	

Art in Arts. Reflections

Saraskina Liudmila I.	466
First Russian Cyclists and Their Bicycles: Images in Literature and in Cinema	
Yurgeneva Alexandra L.	494
Photography of the World of Russian Rock in Modern Reflection	

Individual Art Universe

Miroshnikova Elizaveta V.	522
Balls of Count Etienne de Beaumont as an Element of the Social and Artistic Life of Paris in the 1920–1930s	
Sych Olga N.	542
Architectural and Anti-Architectural Motives in the Work of Einstürzende Neubauten	

Discussion

Sokolov Konstantin B., Siyuhova Aminet M., Dvornik Philipp S., Bykanova Elizaveta V., Sputnitskaya Nina Yu., Gurov Oleg N.	564
A Technological Phenomenon. Humanitarian Aspects	

Authors. Abstracts

600

УДК 130.3

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226--0072--2021--3-10-43

Кривцун Олег Александрович

Доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Ключевые слова: артистизм, онтология артистического, вариации артистизма, виртуозность, игровое начало, маэстрия, импровизация.

Кривцун Олег Александрович

Об артистизме в искусстве

Феномен артистизма исследуется как особое выразительное качество, проявляющее себя в разных видах и жанрах искусства. Автор осмысляет вариации артистического начала как важнейшую онтологическую составляющую искусства, порождающую «смысл поверх смысла», вносящую новое измерение в художественное содержание. Предметом анализа стали разнообразные эстетические профили артистизма: от доминирования виртуозности, игрового начала, маэстрии, импровизации до способности парадоксального снятия антиномической напряженности элементов художественной формы. Ценность сиюминутного переживания артистического изучается одновременно с обнаружением граней внутреннего, скрытого артистизма произведения. Особенности проявления артистизма исследованы не только в приемах художественной выразительности, но и в особых формах жизнотворчества.

Krivtsun Oleg A.

Doctor of Philosophy, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Keywords: artistry, ontology of the artistic, variations of artistry, virtuosity, playfulness, maestria, improvisation.

Krivtsun Oleg A.**About Artistry in Art**

The phenomenon of artistry is investigated as a special expressive quality that manifests itself in different types and genres of art. The author comprehends the variations of the artistic principle as the most important ontological component of art, generating “meaning over meaning”, bringing a new dimension to the artistic content. The subject of the analysis is a variety of aesthetic profiles of artistry: from the dominance of virtuosity, playfulness, maestria, improvisation to the ability to paradoxically remove the antinomic tension of the elements of the art form. The value of the momentary artistic experience is studied simultaneously with the discovery of the facets of the inner, hidden artistry of the work. The peculiarities of the manifestation of artistry are investigated not only in ways of artistic expressiveness, but also in special forms of life creation.

В искусствоведческой литературе и художественной критике понятия артистизма, артистического чаще всего используют для оценки эстетических свойств отдельных образов и даже целых произведений, особенно в исполнительских видах искусств (музыка, балет, танец, цирк, вокальное исполнительство и т.п.). В таких случаях понятие артистизма близко соотносится с оценочными прилагательными «искусный», «виртуозный», «изысканный», «утонченный», «грациозный». На этот счет в зарубежной литературе имеются специальные работы. Можно привести в пример публикации об артистизме художественного письма тушью и пером на Востоке (Япония, Корея) [24]. Опубликовано интересное исследование об усилении фермента артистизма в истории исполнительского искусства группы «Битлз» (Великобритания) [26]. Имеется даже специальный труд «Артистизм изгнания», повествующий о нарастающем успехе писателей-романтиков и викторианских писателей на иной культурной почве — в Италии [25].

В целом же надо признать, что понятия артистизма и артистического — это не просто оценочные прилагательные, выявляющие некие приемы художественного письма. В широком смысле они обозначают *сущностные свойства произведения*, которые могут быть проявлены в любых видах искусства на любой сюжет. Поэтому вполне обоснован взгляд на артистизм как *квинтэссенцию художественности*. Следовательно, изучение природы артистического способно пролить свет и на такие сущностные характеристики искусства, которые ускользают при использовании иной исследовательской оптики.

Сегодня феномен артистизма в искусстве — тема для любого исследователя привлекательная, воодушевляющая, однако все еще не получившая специального и фундаментального рассмотрения в отечественной науке⁽¹⁾. Очевидна многогранность этого феномена,

(1) Имеется ряд отечественных статей, рассматривающих локальные аспекты артистизма. Наиболее ранней в этом ряду является яркая и содержательная статья Г.Г. Поспелова «О концепциях „артистизма“ и „подвижничества“ в русском искусстве XIX — начала XX века» («Советское искусствознание'81», Москва, 1982). Позже последовал сборник статей Российского института культурологии «Метаморфозы артистизма. Проблема артистизма в русской культуре первой трети XX века» (Москва, 1997). В 2003 году была защищена кандидатская диссертация Б.К. Бажановой «Феномен артистизма» (Казань, 2003). Отдельные аспекты проявления артистизма получили освещение в книге М.Н. Бойко «Самосознание искусства — самосознание человека» (Москва, 1997), в разделе «Артистическое и дидактическое»; а также в статье М.М. Алленова «Брюллов — Врубель» (Искусствознание. 2003. № 2/03).



Илл. 1. В.И. Шухаев, А.Е. Яковлев. Автопортреты (Арлекин и Пьеро). 1914, х., м. 210×142 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

его непохожие эстетические профили, обнаруживающие себя на разных стадиях истории культуры и в разных видах искусств. Пожалуй, сегодня нет понятия в искусствознании, которое употреблялось бы столь часто и содержание которого было бы столь размыто. Поистине, чем незримее вещь — тем больше она везде. Артистизм как общеэстетическое качество, присущее всем без исключения видам искусств, являет себя разными ликами: от доминирования *виртуозности, игрового начала, импровизации, маэстрии* до утверждения *ценности сиюминутного переживания, способности парадоксального снятия антиномической напряженности элементов художественной формы, обнаружения граней внутреннего, скрытого артистизма произведения*. Выскажу предположение, что именно артистическое начало позволяет оценивать произведение по «количеству содержащегося в нем искусства». Более десяти лет назад была создана коллективная монография «Феномен артистизма в современном искусстве» [19], в которой отечественные ученые предприняли попытку всестороннего изучения артистизма как *определяющего* фермента художественно-



Илл. 2. Б.Д. Григорьев. Портрет В.Э. Мейерхольда. 1916, х., м. 247×163 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

сти, заслоненного и отодвинутого в предшествующие десятилетия концепциями социальной, идеологической и этико-воспитательной природы искусства.

Один из укоренившихся в науке предрассудков — противопоставление *артистического* и *символического* в искусстве, разведение высокой художественной техники и доверительности, искренности, глубины содержания. Действительно, в образной природе живописи, литературы, как и любых других видов искусства, проявляют себя два структурно взаимосвязанных начала, которые в определенных исторических ситуациях способны демонстрировать антиномические отношения. С одной стороны, доминантой художественного образа может выступать нарратив, отсылающий к существующим помимо искусства этическим и гуманистическим ценностям, осимволичивающий пластическую ткань произведения, аккумулирующий в образном содержании *невидимое*, подтекст. С другой стороны, художественный образ может являть собой самодовлеющее и самоценно-чувственное пространство, триумф составляющей его вещественности, телесности, выступать материальной субстанцией, обнаруживающей выразительность эстетических энергий в рамках самодостаточности своего языка, излучающей эмоциональную заразительность, не подкрепляемую значимостью «концептов», «теорий», философских систем.

В случае превалирования второго начала говорят о выраженной артистической доминанте, связывая ее с игровой стихией произведения, эффектным, сильным чувственным воздействием, ярким, праздничным мироощущением. В разных эпохах и культурах феномен артистизма обнаруживает множественные свойства и ипостаси. Так, например, Макс Дворжак говорит о поисках художниками XV—XVI столетий «*виртуозной артистичности* и новых формальных абстракций» с целью подчеркнуть в произведении «индивидуальную оригинальность и субъективность отношения к окружающему миру» [7, с. 312]. В связи с этим встает вопрос: всем ли формам классического искусства присущ фермент артистизма?

Ответ на этот вопрос связан с пониманием природы *художественного смысла*. Если мы априори отмечаем у художника ведущую роль

пластического, а не вербального мышления, следовательно любые аллегории и литературные сюжеты не являются в живописном произведении «подкладкой смысла», а трансформируются по пластическим закономерностям (литературным, музыкальным, кинематографическим) данного вида искусства. Другими словами, *иконические* знаки и *семантические* знаки связываются в произведении не через союз «и», а находятся в постоянном взаимопереходе, взаимотрансформации, перекодировке, обретая в этом мерцании истинно художественную выразительность. Другое дело, что в истории культуры мы имеем дело с попеременным «эшелонированием» этих двух способов формообразования: искусство, существующее в рамках самодостаточности своего языка, и творчество, корреспондирующее к культурным запасам сознания. По сути, в рамках широкого понимания артистизм призван *генерировать* и *удерживать* смыслы, а не противопоставлять себя смыслам.

Вместе с тем обозначенная дихотомия, по-видимому, выступала в истории искусствознания важным инструментом для опознания искусства в моменты его становления и самоопределения в классической культуре. У исследователей искусства XIX века вошло в обиход различие творчества художников, ориентированных, с одной стороны, на принципы «артистизма» (К. Брюллов, М. Врубель, В. Серов, К. Коровин и др.), с другой стороны — на принципы «подвижничества» (И. Крамской, Н. Ге, В. Перов и др.). Первые интерпретированы как тип артистов-виртуозов, которым свойственен апломб технической умелости, акцентирующий в искусстве роль *исполнительского мастерства*. Красноречив призыв Брюллова: «Делайте с карандашом то же, что делают настоящие артисты со смычком, с голосом. Чувствуйте каждое движение сами, будьте актером». Подобного рода «паганиниевский блеск» обнаруживает фермент артистизма живописного произведения не столько в его содержательных смыслах, сколько в самом *искусстве изобразительности*.

Во второй половине девятнадцатого и в начале двадцатого века столь решительный акцент на фактуре, технике мазка, на самом «веществе живописи» есть уже не столько манифестация индивидуальной оригинальности, сколько стремление насладиться *природно-чувственными энергиями* вне любого идеологического наполнения, раскрыть витальную силу бытия, воспринимать не привнесенные



Илл. 3. М. Шагал. Художник, летящий к Луне. 1917, бумага, акварель, гуашь. 32×30 см. Частная коллекция

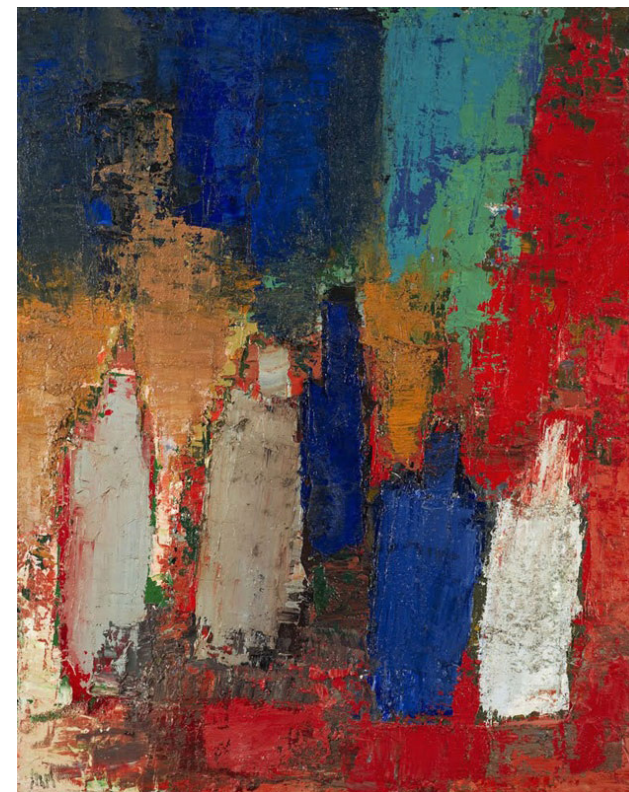
извне смыслы, а переживать через живописный язык и текстуру картины саму субстанцию природы: похожую на сияние драгоценных камней или шероховатую кору дерева, на зернистую гальку, на водную рябь, песчаный нанос и т.п. Таковы и картины импрессионистов, радующих глаз исследованием материальных субстанций и структур, бесцельных игр со светом, эйфорией случайных находок, потоками чистых эмоциональных энергий. Поиски «центральных смыслов» эпох и культур, как и опыт живописи в «рассказывании историй» с этих творческих позиций, стали считаться сомнительным занятием. Однако посмотрим глубже — и обнаружим, что праздничность и артистизм такого рода «созерцательного письма» рождались далеко не спонтанно и вовсе не были отражением духа безмятежной среды. Импрессионисты созидали новую художественную реальность, проявляя недюжинную творческую волю, наделяя нас новым зрением и в значительной мере *преобразуя собственную жизненную линию*, собственную бытийную биографию. В этом смысле достижение

артистической высоты в искусстве никогда не было делом легким; зачастую оно свершалось не благодаря, а вопреки.

Действительно, артистическое нередко мыслилось как противоположность символическому, сокрытому, подразумеваемому. Для постижения последнего требуется не столько эмоциональная открытость, сколько умение разгадать специальный культурный код, владение лексикой «культурно-дрессированного ума». В такого рода произведениях речь идет о сложных репрезентативных живописных «крючках», «нитках» и «петельках». Чем больше «ниток» и «петелек» автору удалось спрятать, а зрителю — обнаружить, выдернуть из картины, тем занятнее процесс восприятия и тем полнее торжество зрителя. В рамках большой исторической панорамы становится видно, как соотношение вещно-эстетической стороны произведения и его семантической толщи в аспекте артистизма может оказываться подвижным и в разной степени востребованным. Однако даже, казалось бы, в высшей степени «нефункциональный» артистический жест обладает собственной онтологией, отбрасывает свою культурно-смысловую тень. В этом отношении несомненны *мифогенные способности артистизма*, ожидающие специального исследования.

Учитывая сказанное, автор данной статьи исходит из понимания того, что в широком смысле артистическое начало есть *имманентная составляющая полноценного художественного образа*. В более узком смысле артистизм трактуется как виртуозное совершенство художественной формы, как способ творчества, культивирующий игровое начало, неожиданность, парадокс, эмоциональную вспышку, сбивающий привычную инерцию восприятия. В этом отношении антитезой артистизму выступают такие признаки, как излишняя приверженность канону, дидактике, художественному этикету, «формальное совершенство», скованность письма и резонерство.

История искусства новейшего времени позволяет наблюдать, как в определенный момент артистизм «отслаивается» и начинает шествовать сам по себе в качестве *искусства для искусства*, как проявление тяги к чистому эстетизму. В какой мере сгущение качеств артистизма и манифестация его как самоценного феномена поро-



Илл. 4. Никола де Сталь. Сосуды. 1952, х., м. 92×73 см. Частная коллекция

дили в сознании современников новые представления о критериях художественности? — Несомненно, породили. Как с позиций нынешнего культурного опыта можно оценить эпизоды художественного процесса, интерпретировавшиеся прежде как «трагедия эстетизма»; не трансформируют ли они искусство в плоскость «частичной проблематики»? Способна ли энергетика самодовлеющего артистического преобразования снять понятийно не решаемые проблемы сегодняшнего бытия человека?

В современной художественной практике обнаруживает себя новый аспект артистизма, проявляющийся в игровых формах творчества — перформансах, хеппенингах, акциях. Возникает ситуация,

в которой исполнительское мастерство автора присутствует уже в нескольких ипостасях: и как способность создать совершенную форму, и как способность творца самого *представлять данное произведение* публике, режиссировать и выстраивать его сценарий, участвовать в «предъявлении». В современном мире художники настойчиво пытаются найти формы существования искусства, которые размыкали бы границы художественного произведения вовне. Такого рода явления в искусстве подтверждают актуальность их исследования сквозь призму артистизма и вместе с тем задают новые вопросы. Нередко мы видим, как художник парит в невесомости, испытывая затруднительное отсутствие гравитации. *Все труднее обнаружить то, что глубоко захватывает тебя и побуждает по-настоящему жить, а не довольствоваться «жизнью в ее отсутствующей разновидности».* Может ли в этих условиях артистизм выступать как панацея, как инструмент победы над неуютным, безысходным, трагическим миром? Идея о том, что *самой своей природой искусство потенцирует свойства артистичности бытия*, проходит сквозной линией через исследования артистизма. В подобных случаях мы становимся свидетелями, как даже в неблагоприятных социокультурных условиях художник способен поднять изобразительность на уровень артистизма, действительно подтверждая призыв М. Хайдеггера «уметь поэтически жить на этой земле».

Многое остается непроясненным — в какой мере артистическое начало может быть выражено в искусстве, ориентированном на стройность тектоники, принцип целостности, на «вечные ценности», сопряженные с бесконечностью уже архивированных символов? И, с другой стороны, как артистическое проявляет себя в творчестве, выходящем за рамки социальных конвенций, культивирующем в художественной форме слом инерции, власть случайности, алеаторику природного бытия? Актуален сегодня и вопрос, акцентированный в свое время Д. Дидро: в какой мере артистическое начало можно рассматривать как момент преодоления дихотомии естественного («человеческого») и искусственного («внечеловеческого»), поскольку артистизм дает нам возможность обнаружить технику и техничность в основании таких форм человеческого поведения, которые, на первый взгляд, кажутся «самыми естественными».

Можно проследить и то, как разные грани артистического начала в современном искусстве отражают сдвиги в *историческом мироощуще-*



Илл. 5. Уильям ван Элен. Крайслер-билдинг. Нью-Йорк. 1930

нии и самовосприятия человека. Репрезентация в новейшем творчестве энергий природных стихий, различных форм чувственности, телесности рассматриваются как специальные усилия по поиску «*новой ауры*» артистического, способной быть независимой от фантомов и иллюзий *логоцентрического*, выводного знания. Нынешняя художественная практика полна противоречий и проблем, когда художник хочет разрушать поэтичность в ее классическом понимании, коллобродить, скрывая боль, уходить от «жречества», от благоприличной значительности. Именно эта ситуация и обостряет особый интерес к артистизму как свету жизни, который хранится в ножнах искусства. Оценка таланта как *артистизма оформления бытия* известна еще с античности, начиная с аристотелевской трактовки искусства как «*бытия в возможности*».

Историческая панорама творчества полна шедевров искусства, чья притягательность образуется на самых разных эстетических и стилистических основаниях: произведение может демонстрировать

мастерски воплощенный принцип «зрелища» либо принцип «созерцания», триумф «пластичности» либо «живописности», захватывать развертыванием занимательной истории или приемом воссоздания сполохов «потока сознания», восходящим к глубинным философским рефлексиям. Э. Делакруа и К. Моне, К. Брюллов и В. Ван Гог, Ч. Диккенс и М. Пруст, В. Беллини и Г. Малер, В. Кандинский и Николая де Сталь, Хаим Сутин и Ансельм Кифер, — всем им по-своему удалось создать *совершенное в своем роде*, наделить произведения высочайшей энергетикой и витальностью, огромным резервом смыслов и эмоциональности. Если предположить, что каждый стиль в той или иной мере несет в себе «фермент артистизма», в чем раскрывают себя формы последнего? В степени явленности артистического начала неизменно видят квинтэссенцию художественности. Если это так, то в артистизме как особом выразительном качестве обнаруживают себя важнейшие *антиномии творчества и антиномии художнического сознания* в целом.

Попытаемся отвлечься от распространенного ныне метафорического и беллетристического употребления этого термина и выявить природу и ипостаси артистического начала в искусстве. Человеческое познание в принципе метафорично, имеет эстетическую природу, которая не оперирует понятиями, способными к ясной верификации. В этом отношении самой своей образной, метафорической природой искусство потенцирует свойства артистичности бытия. Вспомним хотя бы разные модусы *мифологического мышления* в истории, неистребимые и в новейшее время. Поэтически поименовывая вещи, человеческое воображение высвечивает грани их сущности «в последней дрожи вещества» (В. Ходасевич). Сочиненный образ сразу приобретает моделирующую роль — не только формирует представление об объекте, но также предопределяет *способ мышления* о нем.

Тяготение искусства к метафоре связано прежде всего с желанием оттолкнуться от обыденного взгляда на мир. Когда прибегают к старому слову, то оно часто устремляется по каналу рассудка, «вырытому букварем», метафора же «прорывает новый канал, а порой прорывается напролом» [13, с. 122]. Этим и обусловлена столь акцентированная способность творчества к созиданию «повышенной жизни». Синтетичность, диффузность метафоры, отсутствие или необязательность мотивации, апелляция к воображению, а не к знанию, способность выбора кратчайшего пути к сущности объекта, — все это делает мир

искусства зачастую полем более интенсивного переживания, чем сама жизнь. Живущий творчеством живет вдвойне — на разные лады эта мысль варьировалась в европейской культуре, начиная с романтиков.

При этом своенравность артистического блеска в художественном целом нередко обнаруживалась благодаря культу случайности, алогизмам, умению улавливать и создавать сходство между очень разными индивидами и классами объектов. Вот пример: однажды во время репетиции во МХАТе Борису Ливанову сообщили, что его вызывают в художественную часть. Актер моментально отреагировал: «Как это художественная часть может вызывать к себе художественное целое?» Человек обыденного мышления, наверное, не сразу схватит эту внезапную связку, блестяще явленный парадокс. Образное мышление повсюду разрушает смысловые матрицы и стандарты, учит сопрягать далеко отстоящие феномены, формирует ощущение полноты и насыщенности жизни, свободы и бесконечных импровизаций в ней человека, этим оно и ценно. «Случайность здесь оказывается более сильной связью, чем самая тесная логическая связь» [17, с. 185], — писал Ю.Н. Тынянов, имея в виду метафору Б.Л. Пастернака.

Подобные свойства артистизма, как можно заметить, колеблют такие веками кристаллизовавшиеся ценности художественного письма, как гармония, целостность, симметрия, мера. Намеренная скособоченность фразы, «поэзия-хромоножка», озорные синкопы, разрушающие иго правил, — вот сущностные признаки, которые воспаляют сильный эффект художественного высказывания. Здесь мы вплотную сталкиваемся с качеством «непослушности» или даже «незаконнорожденности» любого артистического жеста — ведь его опознание как раз и возможно только в ситуации взламывания априорных и фундаментальных правил веками устоявшегося художественного этикета.

И напротив, все, что вошло в привычку, порождает отношения слепоты и глухоты к этим вещам, людям, животным. Но вдруг вспыхнула молния — и в этот миг мы увидели собаку, поле, деревья, дом *впервые*. Мы вдруг видим все, что есть в них особенного, безумного, нелепого, прекрасного. Это новое — моментально стирает привычку, срывает покров, заставляет встряхнуться от оцепенения. В этом и состоит роль поэзии и искусства в целом — оно являет *нагими* все те вещи, которые нас окружают и которые наши органы чувств воспринимают чисто



Илл. 6. Пьенца. Город в итальянской провинции Сиена. Пример ландшафтного дизайна. 2018

машинально. Рождаются необыкновенные предметы и ощущения, «поражая того, кто спит, бодрствуя» [11, с. 647].

Искусство показывает человеку то, по чему его взгляд скользит каждый день под таким углом, с такой стремительностью, чтобы ему почудилось, будто он видит это впервые, чтобы это взволновало его. Обогащенные художественные фантазии привносят в мир новое чувство жизни, которое не родилось бы вне искусства. Ни Г. Гольбейн, ни А. Ван Дейк не могли бы найти в тогдашней Англии того, чем одарили нас их полотна. Свои образы красоты они принесли с собой. Размышляя о моделирующей роли творчества, Жоан Миро остроумно заметил: «Люди научились теперь видеть туман не оттого, что бывают туманы, а оттого, что поэты и живописцы объяснили им притягательность таких погодных явлений» [курсив мой. — О.К.] [цит. по: 16, с. 222].

В самом деле, с искусственным человеком природа говорит на языке многомерных эмоциональных опосредований, мобилизуя его опыт художественной восприимчивости: в узорах зимнего окна прочитываются мотивы Врубеля, в хлебных полях — Ван Гога, в ветвях

деревьев — рука Рембрандта. В каком-то высоком смысле искусство — наш духовный протест, потребность возвысить себя и наша галантная попытка указать природе ее истинное место. На эффекте усиленной жизни, даримой искусством, настаивал и режиссер Питер Брук: «В мире найдется немало зрителей, которые с уверенностью скажут, что видели в театре лик невидимого и жили в зрительном зале более полной жизнью, чем живут обычно» [4, с. 84]. В этом отношении соперничество творчества и жизни чаще всего завершается победой искусства.

Все случаи нашей жизни — это материалы, из которых творческая личность может делать, что хочет. Бесстрастный взгляд видит город как серую скуку, природу — как зеленую скуку. Вместе с тем богатый духом художник, не лишенный чувства парадокса и удивления, способен транспонировать сколь угодно сдавленную и погасшую жизнь на артистический лад. Всякое знакомство, всякое происшествие для человека с воображением легко может стать первым звеном красочной вереницы, началом бесконечного романа. Во всех подобных случаях мастер интуитивно ощущает: *форма — это все*. Сумейте языком искусства выразить свою печаль, и она станет вашей отрадой. Сумейте выразить радость, и она многократно возрастет.

М.Л. Гаспаров приводит суждение одного из коллег о Пастернаке: «Он не мог отделаться от двух противоестественных желаний: хотел жить и одновременно хотел, чтобы жизнь имела смысл» [6, с. 265]. На первый взгляд — парадокс. Но, вдумавшись, ощущаешь точность этой антиномии. Сама по себе жизнь — спонтанна, хаотична, полна пустот, обрывов и столь же мимолетных взлетов. Жизнь не вписывается ни в какие знакомые нам слова, знаки и символы, сквозь которые мы привыкли ее мыслить. Смысл рождается, когда человек обузывает жизнь, ориентируясь на значимые для него цели: рассчитывает стратегию, осуществляет трудный ежеминутный выбор, то есть привносит структуру в широкое понимание. Такая дихотомия «естественности» и «сделанности» будоражила и сознание романтиков: «Стоит ли духовное творчество того, чтобы в жертву ему была принесена реальная жизнь?» (Новалис); и еще определеннее: «Кто работает — тот

не живет» (Гофман) [цит. по: 12, с. 177, 213]. Растворение как в одной, так и в другой крайности для искусства губительно. Интуитивно оно сторонится расчета в той же мере, что и сырых интуиций. Вместе с тем мятущееся *чувство неприкаянности* художника в реальном мире выступает едва ли не как инвариант творческого сознания, проходящий сквозь века: «Иногда я спрашиваю себя — не является ли постоянно ощущаемая мной тягостная тревога следствием моего невероятного безразличия ко всему земному; не есть ли мое творчество — борьба за то, чтобы заинтересовать себя самого вещами, которые занимают других. Не есть ли моя доброта — ежеминутное усилие, чтобы завоевать отсутствующие контакты с окружающим миром?» [11, с. 578] — размышляет на эту тему Жан Кокто.

Красота в представлении романтиков становится критерием истины и добра. «Добро, которое не есть красота, не есть также и абсолютное добро» [20, с. 84], — уверенно заявляет Шеллинг. Интересно резонируют эти идеи и в сознании современного поэта: «Когда я делаю свое дело, я не думаю о красоте. Но если в итоге получилось некрасиво — значит делал что-то не так» (Иосиф Бродский) [3, с. 34].

Разумеется, эстетическое наслаждение, о котором вели речь романтики, — это не просто чувственное наслаждение «варвара»; речь идет о наслаждении человека в высшей степени утонченного, стоящего на вершине человеческой культуры. Артистизм как квинтэссенция эстетизма означает признание красоты высшим благом и высшей истиной, а наслаждение красотой — высшей способностью и жизненным принципом. Сильная художественно окрашенная интенциональность сознания — все видеть и претворять в ключе эстетически выразительного — таила в себе и очевидные риски. Это наблюдение нашло гипертрофированное отражение в повести Э. Гофмана «Песочный человек». История ее героя, студента Натанаэля — история сознания, не способного к верному, тождественному восприятию мира. В своей романтической закомплексованности его воображение культивирует фантазмагии, мистификации, ужасы. Итог такой жизни плачевен, грозит полной потерей себя. О подобном состоянии человека, абсолютно связвшего себя с вымышленным миром, точно сказал Брентано: «*фантазия сама нас наполовину сожрала!*» [цит. по: 10, с. 197]. Убежденность в том, что реальная жизнь принципиально

вторична по сравнению с поэзией, может приобретать совершенно искаженные формы.

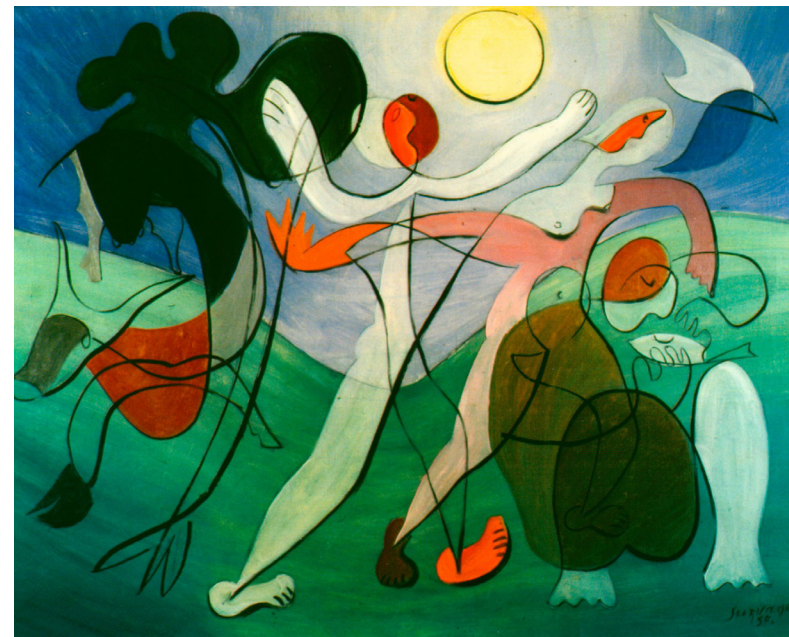
«Мы без конца унижаем Мысль, то и дело соотнося ее с практикой. Цель же искусства просто в том, чтобы создавать настроение» [18, с. 302], — убежденный в этом Оскар Уайльд видел в овладении культурой созерцания истинное назначение человека. В известном смысле принцип созерцательности противостоит принципу актуальности в искусстве. Нынешнее общество устроено так, что все общезначимое, актуальное *сразу приобретает характер товара*. Импрессионистический (созерцательный) способ видения, акцентирующий, на первый взгляд, необязательное и случайное, преодолевает «конъюнктурный интерес» к вещи по определению. Именно это бескорыстное отношение к мгновению и позволило, собственно, импрессионизму как художественному течению поднять свою роль до вневременного значения, придать краткому мигу бытия эстетическую непреложность. Вместе с тем коллективное сознание не всегда способно быть гибким, органично перенастраивая свое восприятие с экспрессивного на импрессионистические типы красоты.

Артистизм созерцательности, который культивирует искусство, сразу и очевидно рождает сопоставления с установками феноменологической философии XX века⁽²⁾. В основе феноменологического метода — описание, но не конструкция или воображение. Феноменологическая стратегия состоит в том, чтобы отказаться от редукционизма и *описать вещи такими, какими они проявляют себя, не отсылая к чему-то другому, т.е. описать их как феномены*. Основной принцип феноменологии — «к самим вещам», что означает: преодолеть предрассудки и предвзятые мнения, освободиться от привычных установок и навязываемых предпосылок, отстраниться от методологических шаблонов и клише и обратиться к первичному, изначальному опыту сознания, в котором вещи предстают не как предметы уже имеющих теорий, точек зрения, установок, не как нечто, на что мы смотрим глазами других, но как феномены, сами раскрывающиеся перед нами

(2) Предмет феноменологии — фундаментальные феномены человеческого бытия: сознание и самосознание, любовь и ненависть, познание и художественное творчество, воля и желание, страх и совесть, свобода и смерть, история и историчность, личностное и ценностное бытие, бытие другого и собственное бытие и др.

в нашем первичном опыте. Вещи говорят с нами, когда мы сами открываемся им навстречу, когда мы не мешаем им предстать перед нами такими, каковы они суть — так же как другой человек раскрывает себя нам, когда мы внимаем ему, а не оцениваем его, когда мы лишены предвзятости и обретаем особую настроенность, меняя наши привычные, обыденные установки. Существенно, что подобные идеи задолго до того, как они были в таком виде сформулированы Э. Гуссерлем и М. Хайдеггером, прочитываются в практике и художественном методе П. Сезанна, П. Пикассо, Ж. Брака, Р.М. Рильке.

Так, Пикассо никогда не выпускает из поля зрения предметную энергию и никогда не приукрашивает предметы. Пикассо «отменяет их отождествление и сохраняет похожесть этих предметов, выраженную уже другими шифрами, но составляющими то же целое. Он *заменяет иллюзию рассудка оптической иллюзией*, в которой работают „очарованные арабески и пятна“» [11, с. 628]. Когда Пикассо заканчивает полотно, оно становится прекрасным благодаря *энергии сходства*, даже если наш глаз и не выделяет впрямую те предметы, которые это сходство обосновывают. Красноречиво в этом ряду и известное признание Сезанна: «Классический художник, создававший произведение, как бы говорил „Я люблю эту вещь“, вместо того, чтобы просто сказать „Вот она“». Принцип созерцания как особо загадочный и неизъяснимый тип художественной выразительности интуитивно использовали и выдающиеся художники прошлого. Магия «Джоконды», пожалуй, и состоит в том, что Леонардо наделил модель этой неприступностью, особым движением, направленным вовнутрь, когда картина полностью занята сама собой и не апеллирует ни к чему внешнему. Здесь можно вспомнить, что важнейшее понятие японской эстетики, обозначаемое термином «едзе» (избыточное чувство), указывает на что-то оставшееся нераскрытым до конца, выражаемое в намеке, недосказанности, требующее внутренней работы читателя или зрителя [см.: 14, с. 260]. В некотором смысле миметическое и созерцательное могут являть себя как разнополюсные начала. Многие художники, набрасывавшие этюды с натуры, затем создавали произведение, исключительно мобилизуя возможности воображения. Так, О. Роден, добываясь сложных



Илл. 7. Л. Сюрваж. Праздник. 1934. Частная коллекция

качеств обобщения и «внутреннего света» своих скульптур, на сеансах фиксировал огромное количество (до восьмидесяти) ракурсов и профилей у модели, чтобы затем по памяти осуществить работу из глубины своего воспоминания.

Артистический жест подобен вспышке, рождающей иррациональное упоение самим чувством жизни. Он указывает на свободу, способность к игре, импровизации, творчеству. Экспрессивная и суггестивная функции артистизма зачастую превалируют над переносным смыслом. Это переживание, не обязательно ведущее к символической означенности, уже само по себе глубоко содержательно — хотя бы тем чувством подъема, что сопричастно любому порыву, драйву, напору. Артистическое начало не задействовано там, где властвует трагедийный дух, поскольку артистическому органично присуща атмосфера

игры, травестийности, действия вверх тормашками, амбивалентности, двойничества, уничтожения дистанции между разнозаряженными полюсами. Вместе с тем, утверждая онтологическую природу искусства, Ф. Шиллер писал: «Художник играет с нами, но не стремится нас разыграть» [21, с. 119]. Действительно, момент игры не всегда самодовлеющ: он может быть содержательно вплетен в смысловую составляющую интриги (возьмем хотя бы «Восемь с половиной» или «Амаркорд» Федерико Феллини), а может быть задействован и сам по себе — культивируя ценность неожиданного, чужачества, импровизации, розыгрыша (многочисленные шедевры больших и малых форм Д. Хармса!).

Поэту Уоллесу Стивенсу принадлежит замечательная фраза: «Я не знаю, что предпочесть: красоту изгибов или красоту намеков» [15, с. 58], очень точно характеризующая антиномическое напряжение между чувственно-игровым и содержательно-онтологическим в эстетическом переживании. Другое дело, когда артистически-эпатажные жесты переходят просто в эпатажные. Отслаивание артистического делает последние механическими, надуманными, головными. Зрительная аффектация может быть безмерно сильной, однако подобные приемы не обладают правом первородства, свойственным настоящему искусству; они выскакивают как «черт из табакерки». Любому, кто посещал выставки современного актуального искусства, знакома подобная картина: сокрушаются «незыблемые основания», художник форсированно пугает, либо «опускает», либо возбуждает зрителя, но череда новоявленных арт-изобретений пробуксовывает — бесконечные сцены грязного секса, потерянного или спившегося человека кажутся назойливыми и вымученными, начисто лишены поэтического фермента. И дело не в пристрастии к «чернухе». Хотя, как отмечалось, артистическое и сторонится трагедийных образов, обладает выраженным позитивным зарядом, «светлуха» в данном случае тоже не спасает: вне поэтического преобразования она столь же искусственна и декларативна.

Игровое начало как изысканная форма жизнотворчества, как способ противостояния серости обывательского существования особенно ценится в дендистской культуре. Альбер Камю пронизательно пишет о *культе позы* в романтическом индивидуализме как единственном приеме, спасающем достоинство денди: «Поза собирает в некую

эстетическую целостность человека, отданного во власть случая и разрушаемого божественным насилием. Обреченное на смерть существо блистает хотя бы перед исчезновением, и этот блеск — его оправдание. Поза — его точка опоры, поза — единственное, что можно противопоставить богу» [9, с. 157].

Обращаясь к публике, автор словно говорит: «Вот вам мое творение, а теперь, если можете, закончите его сами, в вашем уме и сердце». Поэтика открытости и бесконечности художественного утвердилась еще со времен немецкой классической философии. Гегелевское определение прекрасного как «идеи в ее внешнем инобытии» фактически тождественно установлению Шеллинга: прекрасное — «бесконечное, выраженное в конечном»; а также формулировке Шиллера: прекрасное — это «свобода в явлении». Таким образом, артистизм открытой формы — достояние не только современных художественных практик, но и свойство любого классического произведения, обладающего колоссальным запасом прочности, таящего резервы смысла, предназначенные к разгадке временем.

На степень недосказанности, открытости артистического письма влияет и переуплотненность нынешней художественной памяти человечества. Многократно исхожены возможности всех мыслимых стилей. Креативность может быть найдена там, где ее совсем не ожидаешь. Если ранее, образно говоря, здание сооружалось с помощью лесов, то ныне приходится признать, что художник может оставить леса и убрать само здание, да так, что при *этом в лесах сохранится вся архитектура*. В XX веке не раз рождались манифесты, в которых подвергаются сомнению ценности «культурно-дрессированного ума» нашего современника, способного легко находить отмычки к любым стилевым приемам и шифрам. Между тем в сознание человека по-настоящему входит не то, восприятие чего почти доведено до автоматизма, а произведение, являющее собой «предмет, трудный для сборки», в котором живут зоны непроясненности, неочевидных связей.

Если автор стреляет слишком метко и притом из чересчур совершенного оружия, то пуля проходит навывлет. Как только поэзия становится ясной для всех, она перестает быть притягательной для некоторых. В свое время еще Гийом Аполлинер говорил о свете «столь неясном, что можно взглядом проникнуть в самую глубину» [22, р. 48]. Идея о том, что артистическое пребывает не в удовольствии

от гладких произведений, побуждающих к расслабленности и отдыху, а рождается из чувства дискомфорта, беспокойства, «поэтической хромоты», а порой и небрежности — проходит лейтмотивом в эстетике Жана Кокто⁽³⁾. Художник способен усилить это болезненное ощущение догадки, нераскрытости. В итоге творение похоже на текст, начало которого нам известно, но продолжение которого мы не можем прочесть, словно он напечатан на оборотной стороне страницы, а читать мы можем только лицевую. Смутная изнанка создает особую энергию напряжения. И чем выше эта энергия, тем сильнее аура произведения.

Было бы, вместе с тем, натяжкой сопрягать артистизм исключительно со свойством недосказанности и открытости. По-видимому, у любого воспринимающего искусство желание окунуться в новое укоренено с потребностью хотя бы контурно ощутить некий знаменатель, связывающий парадоксальные правила игры. Влечение к единству столь сильно в человеке, что художник в процессе созидания произведения старается, пусть даже через сложные опосредования, выстроить явные и неявные намеки, помогающие зрителю *объединить* происходящее хотя бы в воображении.

Если композитор, к примеру, далеко уходит от привычного уху, публика злится на него точно так же, как злилась бы в подобном случае на художника или писателя. В свое время чуткий Ж. Кокто излишне категорично утверждал, что в «Фаусте» Ш. Гуно любят, в то время как в «Тристане и Изольде» Р. Вагнера — занимаются любовью [11, с. 697]. Это и так, и не так. С позиций художественного сознания начала XX века действительно может казаться, что французским композитором любовное чувство воссоздано языком выразительного «художественного этикета». В сравнении с ним Вагнер — безудержно выхлестывает страсть вовне, достигая предельного исступления, урагана чувств, рушащего архитектуру отдельных оперных номеров. Вместе с тем относительность такой исторической оценки Вагнера

очевидна. Если сегодня, скажем, сравнить того же «Тристана» с «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича — то, уже не раздумывая, мы станем утверждать, что в «Тристане» *любят*, а в «Леди Макбет» *занимаются любовью*: в ряде центральных сцен симфонические картины пьянящего чувства у Шостаковича максимально обнажены, бесстыдны, для их воплощения современным ухом найдена лексика бушующей и чрезмерной оргиастической стихии.

Очевидно, так устроены человеческие механизмы адаптации авангардного художественного языка. Отступление от рифмы и от жестких правил ради иных интуитивных правил ведет к *жесткому упорядочиванию и рифме с новыми ограничениями*. Всякий раз, когда искусство приближается к высшему совершенству, именуемому классикой, оно провоцирует рождение новых импульсов художественного мышления, чьи зоны недосказанности и открытости рождаются на совсем неожиданных основаниях. В итоге понимаешь, что явление артистического максимума — это лишь мгновение, это молодость, которая наступает и проходит в любом возрасте, в любых стилях, но никогда не бывает долговечной. Когда импрессионисты множат цветовые спектры в своих пейзажах, Сезанн проводит четкие границы и рисует вечные яблоки, которые не подточит ни один червь. Когда звуки Моцарта становятся кружевными и слишком ангельскими, приходит восстанавливающий равновесие драматизм музыки Бетховена, предельно человеческий. Когда боги Вагнера начинают тяготить музыку непомерной грандиозностью, приходит Дебюсси с лирикой затонувшего замка, склонившейся над водой лилии. Наблюдая эти исторические механизмы резкой смены приемов формообразования, в их основе всегда можно обнаружить сильную интуитивную тягу художников к тому, что могло бы ощущаться как *победа новой витальности над прежней организацией*.

Мистериальное напряжение мифа, еще аккумулировавшее себя в некоторых опытах Серебряного века, стало резко падать к середине 20-х годов XX века. В ситуации провисания ценностей Ж.-Ф. Лиотар произнес показательную фразу — своеобразное пожелание художникам, ищущим основ: «Не верить ни во что, но — интенсивно»

(3) Оценивая поэтическое чутье Кокто, Алехо Карпентьер восклицал: «Кокто — истинный Страдивари среди барометров».

[цит. по: 8, с. 129]. Действительно, и конструктивное, и «бесцельное» искусство самых разных течений последнего столетия, как можно заметить, отличается одно общее качество — наполненность эстетической энергетикой, авторским посылом, драйвом. Как уже было показано, этот художественный порыв всякий раз принимает особые формы: как экстенсивно-взрывные, так и лапидарные, созерцательные, содержательная переуплотненность которых клубится внутри, «за кадром» образа. Схожая ориентация разнородных художественных практик состоит в том, что надежда возлагается на *эстетический жест сам по себе*, на культивирование идиоматики художественного выражения, ценность которой — «по ту сторону» вербального начала как языка изолгавшегося разума. Бунт против литературоцентричности был бунтом против повествовательности, фигуративности и т.п. Глаз, ухо художника настраиваются на такие открытия формообразования, чья креативность зиждется на экспериментах с потенцированием *безусловных начал языка искусства*: линии, цвета, света, объема, человеческой пластики, вокального интонирования, акустических эффектов.

Другими словами, новейшее искусство еще в большей мере, чем раньше, оценивается по «количеству содержащегося в нем искусства». Социальные, идеологические коннотации отступают на второй план, а на первый выступает чувство удовольствия от художества, в котором явлена «поэзия как ворованный воздух». В этом известном мандельштамовском выражении схвачена вневременная суть творчества с его ориентацией на парадоксальность, мятежность, неуспокоенность в самопредъявлении человеческого духа — значимость, которая не может быть измерена никакими внешними факторами.

Эстетика диссонанса, программный интерес к примитиву, к инфантильному искусству, раскрытие человеческого потенциала в негативных, разрушительных сторонах жизни — выразительные черты и творческого метода экспрессионизма. Вместо линейного времени в искусство приходит новая логика симультанизма и взрыва, сжимающих последовательное движение в мгновение вспышки (Эрнст Кирхнер, Отто Дикс, Георг Грос). В их произведениях — парадоксальный замес чувственности и безумия, инфантилизма и экстаза. Обертоны перевозбужденной психики, полной навязчивых желаний, страха, отчаяния, болезненной эротики отличают и поэзию экспресси-

онизма (Георг Тракль, Готфрид Бенн). Их лирика рассчитана на тот же моментальный острый чувственный эффект, что и живопись. Г. Бенн наслаждается вождением в «дремоте ядовитых сумерек плоти», повествует о человеке, в жизни которого спуталось «чередование смерти и цветенья», «кровь любви и стремление к бездне», а его «сперма слабосильна, как слюна» [2, с. 156]. Красота дурманящего иррационального порыва — неперемнная составляющая «артистического удара» произведений экспрессионистов.

Вполне понятно, почему столь значительное место в теориях и практиках последнего столетия заняли идеи *«самодовлеющей декоративности»*, воплощенные в искусстве модерна, в «тотальном стиле» ар-деко, в энергичных манифестах «театра как такового» Н. Евреинова, идеях триумфа театральности А. Арто⁽⁴⁾, в утверждении статуса «поэта-артиста» А. Блока и В. Маяковского. Содержание повседневной жизни в социуме враждебно человеку. Следовательно, сами *средства искусства* при изобретательном использовании вполне могут и должны быть подняты на уровень воплощения *целей искусства* — в этом видится безусловность нового типа артистической креативности. Данный тезис многократно перепроверяет себя в разных видах творчества, и с этим, в частности, связано особое внимание в эстетике XX века к разработке такого нового понятия, как художественная *аура*. Аура — подтверждение присутствия в произведении высочайшей энергетике и одновременно — знак вербальной невыразимости его содержания, невозможности перевода переживаемых художественным чувством «зон непроясненности» в зоны очерченных понятий. Сегодня вполне современно звучит мысль Г. Гадамера о том, что «у поэтического и философского способов речи есть одна общая черта. Они не могут быть „ложными“. Ибо вне их нет мерила, каким их можно было бы измерить и какому они соответствовали бы. При этом они далеки от какого-либо произвола. С ними связан риск иного рода — риск изменить самому себе» [5, с. 125].

(4) См.: «Разрушить язык, чтобы коснуться жизни — это и значит заниматься театром» [1, с. 12].

Вполне закономерен, в связи с этим, дрейф художников первого ряда в сторону *декоративного письма и декоративной пластики*. Много написано о самобытности керамических произведений Пикассо, удивительных по мажорности звучания: никаких диссонансов, никакой намеренной деформации. Летящие стремительные мазки сверкающих эмалевых красок, остроумное и дерзкое сочетание сложных технических приемов — плод неистощимой фантазии, вдохновенной маэстрии художника. Освобождая гончарную скульптуру от целесообразности, сводя на нет ее функцию и превращая просто в объект, Пикассо тем самым обнажал чистый артистизм своего деяния. Вполне понятно, почему массовому декоративно-прикладному искусству Европы между двух войн удалось столь возвысить свой статус: ведь оно напитывалось духом высокой фантазии и преображения блистательных живописцев первого ряда, опережавших свое время. И применительно к творчеству Пикассо, и в отношении А. Матисса, а также Р. Делоне, Ж. Брака абсолютно верно негодование Э. Дега: «Нас расстреливали, но при этом обшаривали наши карманы» [23, р. 261]. Неприятие, жесткая критика со стороны обывателя не исключала «застревания» в его сознании мощных волнующих вибраций, исходящих от новых форм, которые моментально подхватывала и раскручивала массовая индустрия рекламы, моды, мебели.

Во многом именно по этой причине *ар-деко* впоследствии оказался сущностным для XX столетия явлением, а вовсе не «модой толпы», как считали его первые критики. Сентиментальность и чувственная осязаемость этого стиля причудливо сталкивается с функциональным ритмико-динамическим единством, а возникающий при этом эмоциональный диссонанс и образует особую эстетическую притягательность этого «тотального» стиля. К *ар-деко* не случайно прикрепились название «джаз-модерн». Как и кубизм, джаз вырос на африканских традициях. Интернациональный характер *ар-деко* с большим щегольством и размахом явил себя как во Франции и Германии, так почти одновременно и в других европейских странах, а также в Америке. Показательно, что в *ар-деко* никогда не существовало определенного набора правил. Этот стиль сопрягал себя просто с наслаждением и комфортом, способностью всякий раз породить новое чувство жизни. Пожалуй, именно эти качества содействовали обретению в практике *ар-деко* своеобразной *мифогенной способно-*

сти искусства, утраченной в начале века, обеспечили ему авторитет «романтического видения мира» в прошедшем столетии. Стиль этот складывался в атмосфере разочарования в продолжающемся использовании историзма в дизайне. Отсюда его намеренно акцентированная современность и культивирование самодостаточности. Роскошная мебель Жака Рюльманна и авангардистские интерьеры Кема Вебера, изящные линии Уолтера Тига и экзотический декор Мориса Дюфрена, — все эти произведения прихотливо совмещали принципы модерна и неоклассицизма, настроения легкомыслия и респектабельности; причудливо перемешивали подтексты и смыслы, порождали эмоциональную открытость и известный демократизм *ар-деко*. В дизайне предметов, рисунков и архитектурных сооружений этого стиля использовался широкий ассортимент угловатых шевронов и плавных дуг, стилизация, кубистический рисунок или футуристически обтекаемые формы. Их современность была отражена в новейших конструкциях и технологии изготовления, в самих обозначениях «зигзаг», «джаз-модерн», культивирующих так называемые «скоростные линии», лаконизм и обтекаемость форм. Сознательная эклектичность *ар-деко*, поднятая его создателями на уровень новой кумулятивной креативности, позволила эстетике этого стиля стать своего рода международным языком комфорта и прогресса.

В своих разных проявлениях *ар-деко* мог знаменовать успех и надежность, легкомыслие и эксцентрику; но при всем этом определяющей стала его *антропоцентричность*, умение подстроиться к нужным настроениям, виртуозно и артистично отразить столь распространенную тягу человека к «идеализированной идентичности». Каждый мог в этом стиле выбрать себе вещь, которая говорит его владельцу: «Я ждала тебя». Теплота, изысканность и некоторая сентиментальность *ар-деко* заметно укрепили тенденции гедонизма в культурном бытии современного человека.

В результате распространения подобных течений мы стали свидетелями ситуации, которую сегодня можно обозначить как *артизацию дословного художественного жеста*. Как предъявление процессуальности изобретательного художественного высказывания, акта эстетического преображения в качестве полноценного и самодостаточного явления творчества.



Илл. 8. Архитектурное бюро Игоря Сушкова. Интерьер в стиле нео ар деко. 2018. Санкт-Петербург

Как можно было увидеть, качества артистизма в разностилевых произведениях носят многоосевой характер. Всякие подытоживающие слова будут схематичны, тем не менее попытаемся суммировать следующие признаки этого феномена:

- парадоксальность и неожиданность эмоционального воздействия артистизма; его моментальная явленность, чаще всего — через артистизм художественного приема, особого художественного жеста;
- прямая апелляция к чувству и, как правило, неотрефлексированность первичного восприятия артистического; часто — его эмоциональная аффектация, избыточность;
- артистизм проявляет себя не столько в отшлифованной цельности произведения, сколько в спонтанном «нерве» художественной формы, ощущаемом как непреднамеренная вспышка;
- в феномене артистизма явлена антиномичная напряженность разнополюсных начал и одновременно дано их неожиданное снятие.



Илл. 8. Архитектурное бюро Игоря Сушкова. Интерьер в стиле нео ар деко. 2018. Санкт-Петербург

Расцвет артистического гедонизма новейшего времени мыслил себя как противовес мертвящей прозе повседневности. Желание *созидать жизнь*, а не воспроизводить ее, сопровождалось растущей индифферентностью к любым мировоззренческим концептам и идеологиям, у которых скучные пороки и еще более скучные добродетели, утверждением культа жизни как таковой. Параллельно и экзистенциализм убеждал: в искусстве (как и в жизни) не существует *универсальной* правды. Коль скоро бытие духа бесконечно, бесконечна и множественность открывающихся ему истин. Как и романтики два столетия назад, современники вновь столкнулись с явлением автономности и самоценности художественного. Согласно природе артистического, искусство не находится в рабском отношении к действительности, абсолютно не сама реальность, а ее эстетическое преображение, умение делать эту реальность человеческой: отсюда правда в искусстве — это правда, противоположность которой тоже истинна.

Этическая высота артистизма — в самом по себе *усилии* художника осуществить творческий жест. Усилие тем более затратном, чем более релятивны свойства окружающего человека мира. Дарованный человеку талант распахнуть эвристические дебри чего-то такого, что и предположить было невозможно, открыть манящую бесконечность и яркую остроту непредвиденного — это всегда шок. Но шок — победоносный, ликующе-позитивный. Триумф артистизма, с его неодолимым стремлением превращать любой объект в совершенный, побеждать неуютность и прозу обыденности, продемонстрировал столь нужную человеку новейшего времени способность бороться с пустотой, гипнотизировать пространство.

Список литературы:

- 1 Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 191 с.
- 2 Бенн Г. Собрание стихотворений / Сост., предисл., прим. и перевод с нем. В.Л. Топорова. СПб.: Евразия, 1997. 510 с.
- 3 Бродский о Цветаевой: [Сборник] / Вступ. ст. И. Кудровой. М.: Независимая газета, 1998. 208 с.
- 4 Брук П. Пустое пространство / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1976. 239 с.
- 5 Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. 367 с.
- 6 Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. 416 с.
- 7 Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Гуманитар. агентство «Акад. проект», 2001. 332 с.
- 8 Зенкин С.Н. Жития великих еретиков: Фигуры Иного в литературной биографии // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 123–139.
- 9 Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство / Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
- 10 Карельский А.В. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур // Иностранная литература. 2006. № 6. С. 173–206.
- 11 Кокто Ж. Петух и Арлекин. СПб.: Кристалл, 2000. 878 с.
- 12 Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Ред. А.С. Дмитриев. М.: Изд-во Московского университета, 1980. 639 с.
- 13 Лихтенберг Г.К. Афоризмы / Пер. с нем. М.: Наука, 1964. 208 с.
- 14 Николаева Н.С. Японское искусство в суждениях Ван Гога // Иностранная литература. 2003. № 3. С. 255–263.
- 15 От Уитмена до Лоуэлла: Американские поэты в переводах В. Британишского / Сост., ввод. тексты В.Л. Британишского. М.: Аграф, 2005. 287 с.
- 16 Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер., прим. и предисл. Б.В. Дубина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 304 с.
- 17 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- 18 Уайльд О. Избранные произведения в 2 т. Т. 2. М.: Республика, 1993. 544 с.
- 19 Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2008. 519 с.
- 20 Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
- 21 Шиллер Ф. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.: Гослитиздат, 1957. 790 с.
- 22 Apollinaire G. Chroniques d'Art. Paris: Gallimard, 1960. 524 p.
- 23 Archivi del Futurismo / M. Drudi Gambillo, T. Fiori. Vol. 1. Roma: De Luca, 1958. 618 p.
- 24 Artistry in Ink / Ed. by S. Noma; transl. by E. Strong. New York: Crown, 1957. 36 p.
- 25 Stabler, J. The Artistry of Exile: Romantic and Victorian Writers in Italy. Oxford: Oxford University Press, 2013. XIV. 272 p.
- 26 Womack, K. Long and Winding Roads: the Evolving Artistry of the Beatles. New York; London: Continuum, 2007. VIII. 328 p.

References:

- 1 Arto A. *Teatr i ego dvojniki* [Theater and Its Double]. Moscow, Martis Publ., 1993. 191 p. (In Russ.)
- 2 Benn G. *Sobranie stihotvoreniy* [Collected Poems], comp., preface, approx. and transl. from German V.L. Toporov. St. Petersburg, Evraziya Publ., 1997. 510 p. (In Russ.)
- 3 *Brodskij o Cvetaevoy: Sbornik* [Brodsky about Tsvetaeva: Collection of Articles], intr. I. Kudrova. Moscow, Nezavisimaya gazeta Publ., 1998. 208 p. (In Russ.)
- 4 Bruk p. *Pustoe prostranstvo* [Empty Space], transl. from Eng. Moscow, Progress Publ., 1976. 239 p. (In Russ.)
- 5 Gadamer G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful], transl. from German. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 367 p. (In Russ.)
- 6 Gasparov M.L. *Zapisi i vypiski* [Records and Extracts]. Moscow, NLO Publ., 2000. 416 p. (In Russ.)
- 7 Dvorzhak M. *Istoriya iskusstva kak istoriya duha* [The History of Art as the History of the Spirit]. St. Petersburg, Gumanitar. agentstvo "Akad. proekt" Publ., 2001. 332 p. (In Russ.)
- 8 Zenkin S.N. Zhitiya velikih eretikov: Figury Inogo v literaturnoj biografii [The Lives of the Great Heretics: Figures of the Other in Literary Biography]. *Inostrannaya literatura*, 2000, no. 4, pp. 123–139. (In Russ.)
- 9 Kamyu A. *Buntuyushchij chelovek: Filosofiya. Politika. Iskusstvo* [The Rebellious Man: Philosophy. Politics. Art], transl. from French. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 415 p. (In Russ.)
- 10 Karel'skij A.V. Nemeckij Orfej: Besedy po istorii zapadnykh literatur [German Orpheus: Conversations on the History of Western Literatures]. *Inostrannaya literatura*, 2006, no. 6, pp. 173–206. (In Russ.)
- 11 Kokto Zh. *Petuh i Arlekin* [Rooster and Harlequin]. Saint-Petersburg, Kristall Publ., 2000. 878 p. (In Russ.)
- 12 *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskikh romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izd-vo Moskovskogo universiteta Publ., 1980. 639 p. (In Russ.)
- 13 Lihtenberg G.K. *Aforizmy* [Aphorisms], transl. from German. Moscow, Nauka Publ., 1964. 208 p. (In Russ.)
- 14 Nikolaeva N.S. Yaponskoe iskusstvo v suzheniyah Van Goga [Japanese Art in Van Gogh's Judgments]. *Inostrannaya literatura*, 2003, no. 3, pp. 255–263. (In Russ.)
- 15 *Ot Uitmena do Louella: Amerikanskije poety v perevodah V. Britanishskogo* [From Whitman to Lowell: American Poets in the Translations of V. Britanishsky], comp., introduction. texts V.L. Britanishsky. Moscow, Agraf Publ., 2005. 287 p. (In Russ.)
- 16 *Prostranstvo drugimi slovami: Francuzskie poety XX veka ob obraze v iskusstve* [Space in Other Words: French Poets of the 20th Century About the Image in Art], comp., transl., approx. and preface B.V. Dubin. St. Petersburg, Ivan Limbach Publ., 2005. 304 p. (In Russ.)
- 17 Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Movie]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p. (In Russ.)
- 18 Uajl'd O. *Izbrannye proizvedeniya v 2-h tomah* [Selected Works, in 2 volumes], vol. 2. Moscow, Respublika Publ., 1993. 544 p. (In Russ.)
- 19 *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve* [The Phenomenon of Artistry in Contemporary Art], ed. O.A. Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2008. 519 p. (In Russ.)
- 20 Shelling F.V.J. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of Art]. Moscow, Mysl' Publ., 1966. 496 p. (In Russ.)
- 21 Shiller F. *Sobranie sochinenij v 7 tomah* [Collected Works, in 7 Volumes]. Vol. 6: *Stat'i po estetike* [Vol. 6: Articles on Aesthetics]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1957. 790 p. (In Russ.)
- 22 Apollinaire G. *Chroniques d'Art*. Paris, Gallimard, 1960. 524 p.
- 23 *Archivi del Futurismo*, comp. by M. Drudi Gambillo, T. Fiori. Vol. 1. Roma, De Luca, 1958. 618 p.
- 24 *Artistry in Ink*, ed. S. Noma, transl. E. Strong. New York, Crown, 1957. 36 p.
- 25 Stabler, J. *The Artistry of Exile: Romantic and Victorian Writers in Italy*. Oxford, Oxford University Press, 2013. XIV. 272 p.
- 26 Womack, K. *Long and Winding Roads: the Evolving Artistry of the Beatles*. New York, London, Continuum, 2007. VIII. 328 p.

Теория искусства

УДК 7.01

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-44-81

Маньковская Надежда Борисовна

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник,
сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук,
Москва
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankovskaya.nadia@yandex.ru

Ключевые слова: де Сталь, эстетика, искусство, романтизм, страсть, энтузиазм, духовность, меланхолия, прекрасное, безобразное, сочетание несочетаемого.

Маньковская Надежда Борисовна

Эстетика раннего французского романтизма и ее литературные ипостаси. Жермена де Сталь

В статье реконструируется раннеромантическая философская эстетика госпожи де Сталь, нашедшая воплощение в ее литературном творчестве. Она внесла существенный вклад в создание теории романтизма, сопоставила романтический и классический типы творчества. Де Сталь одна из первых среди французских романтиков использовала сам термин «романтизм», дала его определение и проанализировала с философско-эстетических позиций ряд ключевых для этого нового направления художественной жизни понятий: любовь, страсть, энтузиазм, духовность, чувствительность, рефлексия, саморефлексия, меланхолия, самопожертвование, одиночество, отчуждение, воображение, вдохновение, образность, эстетическое наслаждение, вкус, талант, гений, идеал. Она концептуализировала ту тенденцию, которая в зрелом романтизме станет преобладающей — сочетание несочетаемого, резкие контрасты и трагические столкновения противоположных начал — возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного. Особое значение де Сталь придавала национальным особенностям художественного творчества, его укорененности в народной культуре, влиянию на искусство общественных установлений. Она внесла существенный вклад в разработку эстетических аспектов теории литературы, выдвинула инновационный тезис о «метафизическом» языке, отличающем романтический стиль. Эстетический вектор де Сталь устремлен в будущее, связанное с развитием романтического искусства. Все эти идеи отразились в ее литературных произведениях.

Mankovskaya Nadezhda B.

Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, Aesthetics
Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,
Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankovskaya.nadia@yandex.ru

Keywords: De Stael, aesthetics, art, romanticism, passion, enthusiasm, spirituality, melancholy, beautiful, ugly, incongruous combination.

Mankovskaya Nadezhda B.

Aesthetics of Early French Romanticism and Its Literary Aspects. Germaine de Stael

The article reconstructs the early romantic philosophical aesthetics of Madame de Stael, which was embodied in her literary work. She made a significant contribution to the creation of the theory of romanticism, compared the romantic and classical types of creativity. De Stael was one of the first French romantics to use the term “romanticism”, define it and analyze from a philosophical and aesthetic point of view a number of key concepts for this new direction of artistic life: love, passion, enthusiasm, spirituality, sensitivity, reflection, self-reflection, melancholy, self-sacrifice, loneliness, alienation, imagination, inspiration, imagery, aesthetic pleasure, taste, talent, genius, ideal. She conceptualized the trend that would become prevalent in mature romanticism — a combination of the incongruous, sharp contrasts and tragic collisions of opposite principles — the sublime and the low, the beautiful and the ugly. De Stael attached particular importance to the national characteristics of artistic creativity, its rootedness in popular culture, and the influence of social institutions on art. She made a significant contribution to the development of aesthetic aspects of literary theory, put forward an innovative thesis about the “metaphysical” language that distinguishes the romantic style. The aesthetic vector of de Stael is directed to the future associated with the development of romantic art. All these ideas were reflected in her literary works.

Страсть, как настоящий тиран, или на троне, или в цепях.

Жермена де Сталь

Те, кто похожи, поймут друг друга.

Жермена де Сталь

Эстетические взгляды госпожи де Сталь отличаются концептуальной выстроенностью. Она сконцентрирована на теоретических проблемах раннего этапа становления французского романтизма, его аналитике. В своих книгах, посвященных преимущественно эстетической проблематике — «О литературе и ее связи с общественными установлениями», «О Германии» и ряде других трудов, — де Сталь одна из первых среди французских романтиков использует сам термин «романтизм»⁽¹⁾, дает его определение и последовательно анализирует с философско-эстетических позиций ряд ключевых для этого нового направления художественной жизни понятий: страсть, энтузиазм, духовность, чувствительность, рефлексия, саморефлексия, меланхолия, самопожертвование, одиночество, воображение, вдохновение, талант, гений. Особое значение она придает национальным особенностям художественного творчества, влиянию на искусство общественных установлений. Все эти идеи находят воплощение в ее литературных произведениях.

Баронесса Анна-Луиза Жермена де Сталь-Гольштейн (1766—1817) родилась в Париже. Она была дочерью Жака Неккера, министра финансов при дворе Людовика XVI. Это была впечатлительная, экзальтированная девочка, еще в отрочестве с интересом наблюдавшая за тем, что происходило в салоне ее матери, который посещали многие литературные знаменитости того времени. Мать воспитывала ее в строгих кальвинистских традициях, ставя во главу угла чувство долга и самодисциплину, и девочка тянулась не к ней, а к отцу, с радостью и без предвзятости обсуждавшему с ней все интересующие ее темы [29; 43; 50; 54]. Она увлеченно читала произведения Данте, Шекспира, Руссо. В Жермене рано проснулся литературный и исследовательский дар. В пятнадцатилетнем возрасте она составила замечания к фи-



Илл. 1. Мария-Элеонора Годфруа. Портрет госпожи де Сталь. 1813. Версальский дворец. Версаль.



Илл. 2. Луи Каррожи Кармонтель. Портрет Жермены Неккер. 1781. Частная коллекция

нансовому «Отчету» своего отца, а проштудировав «Дух законов» Ш. Монтескье, сделала из него выписки с собственными комментариями. Несколько позже она познакомилась с философией эмпиризма Ф. Бэкона и Д. Локка. В юности ею были написаны несколько повестей и пьес в сентименталистском духе.

В двадцатилетнем возрасте Жермена по настоянию матери, не одобрявшей ее первого романтического увлечения, вышла замуж за шведского посланника в Париже барона Эриха Магнуса Сталь фон Гольштейна, на восемнадцать лет старше ее. Когда началась Французская буржуазная революция, Неккер, а несколько позже (в 1792 году) и его дочь вынуждены были бежать из Франции. Жермена нашла приют в Англии, а в 1793 году обосновалась в Швейцарии, в родовом замке Коппе, расположенном на берегу Женевского озера, где после смерти матери жила вместе с горячо любимым и почитаемым ею отцом (в 1804 году она издала посвященный ему труд «Частная жизнь господина Неккера»), принимая у себя многих деятелей литературы

(1) Термин «романтизм» ввел в научный оборот известный немецкий мыслитель, писатель, лингвист, теоретик эстетики романтизма Фридрих Шлегель [см.: 3; 4; 40; 53].



Илл. 3. Ульрика Фредерика Паш. Эрих Магнус фон Сталь. 1796. Национальный музей Швеции. Стокгольм

и искусства. Здесь в 1794 году она познакомилась с Бенжаменом Констаном, с которым ее на долгие годы связали бурные любовные и творческие отношения [51].

После Термидора де Сталь вернулась во Францию. В Париже в ее блестящем салоне, унаследованном от матери, встречались многие значимые фигуры литературной и политической и жизни, в которой сама де Сталь принимала активное участие (среди его постоянных посетителей были Ш. Талейран, Ж.Ш. Сисмонди, Б. Констан, Э.-Ж. Сийес, Д. Ж. Гара, К. Форель; салон мадам де Сталь посещал Александр I во время своего пребывания в Париже в 1814 году). Она заявила о себе как эстетик, теоретик литературы и писательница книгой «О литературе и ее связи с общественными установлениями» (1800) и романом «Дельфина» (1802).

Для госпожи де Сталь были неприемлемы как абсолютная монархия, так и империя Наполеона. Она придерживалась либеральных взглядов, выступала за конституционную монархию [45]. Наполеон и де Сталь были непримиримыми врагами, и в 1803 году она была изгнана из Парижа [47]. Вместе с Б. Констаном она путешествует по Германии, где знакомится с И.В. Гёте, Ф. Шиллером, И.Г. Фихте,



Илл. 4. Замок Коппе. Коппе, Швейцария



Илл. 5. Неизвестный художник. Портрет Бенжамена Констан. Ок. 1815. Музей Карнавале. Париж

В. Гумбольдтом, А. Шлегелем и Ф. Шлегелем. Глубокое впечатление, произведенное на де Сталь немецкой эстетикой и искусством, нашло отражение в книге «О Германии», представленной в издательство в 1810 году и с трудом прошедшей цензуру. Однако тираж был уничтожен (книга была заклеена министром полиции Р. Савари как «не французская»⁽²⁾; она была напечатана в Лондоне в 1813 году, на родине же увидела свет еще год спустя). Результатом ее поездки в Италию стал роман «Коринна, или Италия» (1807).

Де Сталь была вынуждена снова вернуться в Коппе. Она познакомилась с молодым офицером Альбером де Рокка, младше ее на двадцать три года, вернувшимся из испанского похода и лечащимся от ран в Женеве — они тайно обвенчались. Но в 1812 году ей пришлось бежать и из Коппе — ее преследовали верные Наполеону швейцарские власти,

(2) «Я счел, что воздух нашей страны Вам не подходит, мы же не дошли еще до того, чтобы брать за образцы народы, кои Вас приводят в восхищение. Последнее сочинение Ваше писано не французским пером». (Министр полиции Савари — г-же де Сталь, 3 октября 1810 года.) Это письмо было напечатано г-жой де Сталь в предисловии к книге «О Германии», вышедшей во Франции после падения Наполеона.



Илл. 6. Пьер-Луи Бувье. Портрет Альбера-Жана-Мишеля де Рокка с его боевым конем Султаном. 1811. Женевский музей искусства и истории. Женева

и она через Австрию направилась в Россию, куда и прибыла 14 июля, в день взятия Бастилии — война с Наполеоном уже началась. Здесь ее ждал радужный прием, она была представлена царской чете, окружена вниманием и почетом как со стороны придворных кругов, так и цвета петербургской художественной жизни [8; 27]. В день Бородинского сражения де Сталь покинула Петербург и после пребывания в Швеции перебралась в Англию, где познакомилась с лордом Байроном [42; 55]. Здесь она оставалась до поражения Наполеона и его заключения на острове Эльба. Наконец, после десятилетнего изгнания, она смогла вернуться в Париж. Этому периоду в ее жизни посвящена книга «Десять лет в изгнании» (издана в 1821) [30; 49], во второй части которой де Сталь описала свои впечатления о России. События реакционного характера во Франции, последовавшие после Реставрации, вызвали у нее резкое неприятие. На этой ноте она завершила свой труд «Рассуждения о главных событиях французской революции» (издан в 1818), в котором делается основной акцент на главной цели революции — необходимости завоевания народом политической и духовной свободы. В день 28-й годовщины Французской буржуазной революции, 14 июля 1817 года, Жермены де Сталь не стало.

Эстетика госпожи де Сталь является своего рода связующим звеном между просветительскими идеями и тем новым романтическим художественно-эстетическим миром, которому она, как и другие ранние французские романтики — Р. де Шатобриан, Б. Констан, П.С. Балланш, Ж. Жубер — пролагает путь, прочерчивая в его русле свою оригинальную траекторию. Истоки романтического настроения в искусстве, преимущественно словесном, де Сталь усматривает, с одной стороны, в литературе народов севера Европы, а с другой — в художественных традициях Средневековья. Что касается первого аспекта, то она вполне определенно говорит о двух совершенно различных европейских литературах — той, что появилась на Юге, началась с Гомера (греческая, итальянская, испанская и французская литература эпохи Людовика XIV), и литературе, возникшей на Севере, родившейся из песен Оссиана, поэзии шотландских и скандинавских бардов, исландских саг (английские, немецкие, датские и шведские сочинения). Отдавая дань географической школе Ш. Монтескье, она выражает уверенность в том, что климат является одной из основных причин тех различий, которые существуют между образами, близкими Северу, и теми, которые нравятся на Юге, между силой первых и мягкостью вторых. Южный климат способствует изнеженной созерцательной жизни, восторженности характеров и пылкости темперамента, броской яркости эстетических вкусов. Северянам же присущи меланхоличность, правдивость, целомудрие, верность слову, храбрость, развитое чувство долга; христианство приучило их не бояться страданий и смерти — все эти качества воплощаются в их литературном творчестве: «Жителей Севера меньше занимают удовольствия, чем страдание, и их воображение от этого лишь богаче. Зрелище природы сильно впечатляет их, это впечатление подобно самой природе тех краев, всегда сумрачных и туманных. Конечно, в различных жизненных обстоятельствах эта склонность к меланхолии может быть разной, но именно в ней проявляется национальный дух» [34; 16]. Связующим звеном между народами Севера и Юга стало христианство — «оно как бы сплывило в общем мировоззрении противоположные нравы и, сблизив врагов, образовало из них нации, в которых сильные люди наделяли образованных сильным характером, а образованные развивали ум сильных людей...» [34, с. 375—376]. Де Сталь убеждена в том, что христианство в период его

утверждения было совершенно необходимо для смешения северного духа с нравами юга: оно способствовало развитию способностей ума к наукам, метафизике и нравственной философии.

Де Сталь отдает предпочтение литературе Севера: «Невозможно сделать объективный выбор между двумя этими видами поэзии, первыми образцами которой можно считать Гомера и Оссиана. Все мои чувства, все мои мысли заставляют меня предпочесть литературу Севера...» [34, с. 377]. В англичанах ее прежде всего привлекает философический склад ума. В немцах же — искренность, чувствительность, меланхоличность: «Немцы, у которых сочетается одновременно все, что бывает очень редко: воображение и сосредоточенность, в большей степени, чем многие другие народы, способны к лирической поэзии» [33, с. 384]. Как и Бенжамен Констан, она находит источник романтических настроений именно в немецком искусстве, контрастирующем своей энтузиастичностью рационалистическому духу последователей принципов французского классицизма [13; 14; 18].

Что же касается второго аспекта, связанного с художественными традициями Средневековья, то здесь немецкая поэзия выступает воплощением христианской эры в искусстве: «эта поэзия пользуется нашими личными впечатлениями, чтобы взволновать нас: вдохновляющий ее гений обращается непосредственно к нашей душе и, кажется, воскрешает саму нашу жизнь как призрак, самый могущественный и самый ужасный из всех» [33, с. 387]. Де Сталь констатирует, что само слово «романтический» было не столь давно введено в Германию для обозначения поэзии, истоком которой была поэзия трубадуров, возникшая в эпоху христианства и рыцарства. Вынося философско-эстетические суждения о вкусах в древности и в Новое время, о поэзии классической и романтической (идею их соотношения и противопоставления она также заимствовала из немецкой эстетики, понимавшей под поэзией всю словесность как таковую), де Сталь исходит из того, что всю область литературы поделили между собой язычество и христианство, Север и Юг, Античность и Средние века, рыцарство и греко-римские установления.

Размышляя о соотношении двух типов поэтического творчества — классическом и романтическом — де Сталь замечает, что «классическое» в ее понимании не тождественно «совершенному». Под классической она имеет в виду поэзию античной древности,

романтической же считает ту, что так или иначе связана с традициями рыцарских времен. В этом отношении ее позиция перекликается с эстетическими взглядами Рене де Шатобриана, которому были присущи углубленное внимание к духу христианства, повышенный интерес к средневековому искусству [38; 19]. Деление на поэзию классическую и романтическую она относит и к двум мировым эрам: языческой («путь классической поэзии к нам лежит через языческие реминисценции» [33, с. 387]) и христианской. Их коренное различие она видит в переходе от стихийного материализма древних, находящихся художественное воплощение в скульптуре, к мистическим верованиям, вдохновляющим романтическую поэзию и живопись — это путь от природы к Богу. В эпических поэмах и трагедиях древних де Сталь усматривает некую упрощенность, вызванную тем, что люди в ту пору были слиты с природой и верили, что зависят от судьбы, так как природа связана с необходимостью, и поэтому овеществляли свою духовную жизнь: «даже совесть представлялась как нечто предметное, и муками ее были факелы фурий, обрушивающиеся на голову виновного» [33, с. 385].

С такими принципиальными различиями связана специфика художественных приемов классической и романтической поэзии: в одной властвует рок, безразличный к человеческим чувствам, в другой — Провидение, судящее о делах людей лишь по их чувствам. Это два сущностно различных поэтических мира: одно дело, когда речь идет о слепой и глухой судьбе, вечно противоборствующей смертным, другое — о разумном божественном порядке, обращенном к человеческой душе и находящем в ней отклик. В соответствии с этим языческая поэзия исполнена первобытной силы, совершенна в художественном отношении. Она проста и выпукла, как предметы внешнего мира, но в этой простоте сокрыта полнота жизни: «беспокойная рефлексия, которая часто терзает нас, как гриф Прометея, показалась бы лишь безумием при той простоте и определенности отношений, которые существовали в гражданском и общественном строе древних» [33, с. 385]. В новое же время такая простота искусства обернулась бы сухостью и схематизмом. Христианской поэзии необходима вся цветовая палитра для изображения многообразия глубоких человеческих чувств и потаенных переживаний, жизни души. Честь и любовь, мужество и сострадание, проявляющиеся в подвигах,

опасностях, любовных историях, бедствиях — чувства, которые отличают эпоху христианского рыцарства. Де Сталь полагает, что именно такой настрой предопределяет романтическую занимательность литературы Нового времени, требующей многообразных средств художественного выражения для полноты раскрытия бесконечных оттенков внутренней жизни человеческой души.

Для разных наций характерна приверженность первому либо второму типу поэтического творчества. Французы предпочитают классическую поэзию, чей образец для подражания — античная мифология, поэзия древних греков и римлян. Англичане же тяготеют к романтической, рыцарской поэзии, основанной на средневековых преданиях и чудесах. Различие вкусов в этом отношении связано с изначальным строем мыслей и воображения, характерных для представителей той или иной нации. Де Сталь приходит к выводу о том, что выбирать следует не между классической либо романтической поэзией, а между подражательностью первой и самобытным духом второй. Она исходит из того, что литература древних в ее время является «пересаженной» литературой: «Все еще стремясь использовать античную мифологию, мы действительно впадаем в детство на старости лет... <...> Античная мифология ни создана писателями нового времени, ни прочувствована ими. <...> Поэтические картины, заимствованные у язычников, — это лишь подражание подражанию, изображение такой действительности, которая пропущена сквозь восприятие других» [34, с. 381—382]. Когда литераторы проникаются исключительно образцами драматургического искусства Античности, когда подражают подражателям, тогда уменьшается оригинальность произведения, не видно гения, пишущего с натуры. Романтическая же литература, произрастающая из рыцарской поэзии, является для французов коренной, ибо именно христианская религия и сложившиеся на этой основе общественные институты обеспечили ее расцвет, соответствующий эволюции человеческого духа: «Романтическая литература — единственная, которая еще может совершенствоваться, она уходит корнями в нашу почву, и поэтому она одна может дальше расти и обновляться: она выражает нашу веру, она напоминает нам о нашей истории; истоки ее в древности, но не в античности» [33, с. 387]. Эстетический вектор де Сталь устремлен не в прошлое, как у Шатобриана, а в будущее, связанное с развитием романтического

искусства: «сравнивая наши богатства с богатствами древних, не будем падать духом в бесплодном восхищении прошлым, напротив, ободримся надеждой — и в творческом воодушевлении объединим наши усилия, развернем паруса — быстрый ветер увлекает нас в будущее» [34, с. 376].

Еще одним аргументом, который де Сталь приводит в пользу романтической литературы, является ее укорененность в народной культуре. Поэтические произведения, созданные по образцу античных, редко оказываются народными, какими бы совершенными они ни были, в силу того, что они не содержат в себе ничего национального: «Французская поэзия, будучи самой классической из всей современной поэзии, одна не распространена среди народа... ибо во Франции искусство не родилось, как в других странах, там, где совершенствуется его красота» [33, с. 387]. А стансы Тассо поют венецианские гондольеры; испанцы и португальцы всех слоев общества знают наизусть стихи Кальдерона и Камюэнса. То, что Шекспиром в Англии восхищаются и высшие классы, и простой народ, де Сталь объясняет тем, что Шекспир не подражал древним, но явился зачинателем новой литературы: «его творчество, безусловно, отмечено общим духом поэзии Севера, окрашено в ее тона, но именно он дал толчок английской литературе и наделил отличительными чертами английское драматургическое искусство» [34, с. 379]. Эти отличительные черты она связывает с созданием Шекспиром образа романтического героя, которому присуща высшая степень нравственных страданий, вся горечь муки в наиболее критических жизненных ситуациях — безумии от горя и одиночестве в несчастье. При этом Шекспир сострадал не условно трагическому великому человеку, а просто человеку, причем изображенному с натуры.

Сопоставляя английские и французские драматургические приемы, де Сталь отмечает, что на французской сцене существуют суровые правила приличия даже для изображения страдания: оно одно заполняет собой всю сцену; страдающий человек предстает в сопровождении друзей и под взглядами врагов. Шекспир же верно и удивительно сильно изобразил одиночество, ведущее к безумию, создал величественную картину крушения человеческого духа, когда жизненная буря превосходит его силы. Инновационным моментом в рассуждениях де Сталь по этому поводу является ее акцент на фено-

мене отчуждения: «Наряду с мучительным страданием он (Шекспир. — *Н.М.*) показывает отчужденность людей и бесстрашие природы... Вот здесь и проявляется знание того, что наиболее мучительно для человека, что делает его страдание невыносимым» [34, с. 380].

В отличие от других ранних романтиков, считавших философичность противопоставленной искусству, де Сталь в своих размышлениях об искусстве постоянно апеллирует к философии. Она полагает, что писатели Нового времени и особенно Шекспир находят самые глубинные истоки страдания в его философской необходимости: «Эта необходимость связана с памятью о стольких непоправимых бедах, стольких тщетных усилиях, стольких обманутых надеждах!» [34, с. 379]. Не так у древних, которые верили в рок, разящий и испепеляющий, словно молния; они жили в еще юном мире, у них была еще очень недолгая история, они были слишком устремлены в будущее, чтобы то страдание, которое они изображали, стало когда-либо таким всепоглощающим, как в английских драмах.

Истинная цель современной поэзии, по де Сталь, — при помощи новых, правдивых образов пробудить в людях интерес к присущим им, но не вполне осознанным мыслям и чувствам: «поэзия, как и все, что относится к области мысли, должна идти в ногу с философией века» [34, с. 382]. А ближе всего к философии меланхолическая поэзия, из чего она заключает, что пронизанная грустью литература Севера с ее склонностью к темным образам, культом памяти и загробной жизни в наибольшей степени соотносятся с философскими идеями.

Де Сталь концептуализирует новые для французской литературы ее времени мотивы романтической разочарованности в жизни, столь проникновенно звучащие в повести «Рене» Шатобриана и романе «Адольф» Констана. Она стремится осмыслить присущий романтическим героям культ мечтательности и меланхолии, видя его источник в неудовлетворенности прозой обыденной жизни тонко чувствующего человека, уносящегося в мечтах в воображаемые счастливые миры: «В эпоху, в которую мы живем, меланхолия является подлинным источником вдохновения для таланта: кого не коснулось это чувство, не может рассчитывать на большую славу как писатель; только этой ценой она покупается» [34, с. 383].

Де Сталь говорит о том, что с философских позиций «неудовлетворенность жизнью может вдохновить на прекрасные чувства; все

созерцается с некоей высоты; все изображается яркими красками. У древних поэт был тем лучше, чем восторженнее было его воображение. В наши дни поэт должен утратить и свои надежды, и веру в разум, только тогда его философский ум сможет произвести большое впечатление. Необходимо, чтобы... призыв к глубоким раздумьям сердца заставил бы нас почувствовать в поэте мыслителя» [34, с. 382—383]. Привычка к постоянному самоуглублению, восходящая у христианина к потребности в покаянии, — еще одно отличие человека нового времени от людей древности, обладавших своего рода «телесной душой», все движения которой были сильны, непосредственны и закономерны. Де Сталь глубоко убеждена, что «печать бессмертной сущности человека в том, что плотская жизнь ценится им лишь при наличии духовного счастья» [32, с. 370]; «чтобы понять подлинное величие лирической поэзии, нужно вознестись мечтой в небесные сферы, забыть шум земли, слыша божественную музыку, и воспринимать всю вселенную как символ духовной жизни» [33, с. 384].

Отчетливо прозвучавшая в эстетике де Сталь мысль о духовности романтического искусства обуславливает то внимание, которое она уделяет стремлению человека постичь собственную душу путем рефлексии и саморефлексии. Анализ мучительных переживаний у героя «Страданий юного Вертера» Гёте как раз и раскрывает, согласно де Сталь, суть «рефлектирующей страсти» — страсти, которая сама себя судит, осознает, но не может себя умирить; возвышенного союза мыслей и чувств, горячности и рассудительности. При этом она тонко ощущает ту тенденцию, которая в зрелом романтизме станет превалирующей — сочетание несочетаемого, резкие контрасты и трагические столкновения противоположных начал — высокого и низкого, прекрасного и безобразного: «вы находите у себя недостатки, которые отвращают вас от себя так же, как от других, и которые заставляют отчаиваться в идее совершенства, вы ей поначалу гордились» [32, с. 365]; «но ничто так особенно не волнует, как это сочетание рассудочности и отчаяния, пронизательности и умопомрачения. Так предстает перед нами несчастный, созерцающий умом свое горе и погибающий под его тяжестью, способный сам о себе судить и достаточно сильный, чтобы наблюдать за своими страданиями, и все же не умеющий принести своей душе хоть какое-то облегчение...» [34, с. 381].

Главным предметом самоанализа, согласно де Сталь, выступает страсть. Проведенный ею анализ страстей — еще один существенный вклад в эстетику раннего романтизма: ведь для романтического героя возможны лишь два состояния: или он уверен в том, что сам себе хозяин, и тогда он бесстрастен, или чувствует, что над ним властвует сила, которая выше него, и тогда он полностью зависит от нее. При этом компромиссы со страстью невозможны: «страсть, как настоящий тиран, или на троне, или в цепях» [32, с. 366]. Возвращаясь и в данном контексте к сопоставлению Севера и Юга, де Сталь считает ошибочным утверждение, что южные страсти сильнее, чем на Севере. Ведь яркая природа Юга побуждает скорее к деятельности, чем к размышлениям; Югу присуща большая широта интересов, но там меньше сосредоточенности на одной мысли, а ведь именно постоянство, подчеркивает она, рождает необычайные страсть и волю: «...признаю, что в страсти есть нечто великое, что она возвышает человека; он исполняет почти все, что задумывает, — настолько твердая и последовательная воля — это действенная сила в нравственном отношении! Человек, увлекаемый чем-либо, что сильнее его, живет на износ, но и больше получает от жизни. Если признать, что душа — это всего лишь побудительная сила, то эта сила очень велика, когда она направляется страстью» [32, с. 365].

Жить на износ, но и больше получать от жизни... Эта жизненная установка романтического героя возможна только благодаря его энтузиазму — еще одной важной категории, которую Де Сталь утверждает в эстетике романтизма. Она четко разграничивает энтузиазм и фанатизм. В отличие от фанатизма — страсти, основанной исключительно на одном единственном убеждении, энтузиазм тождественен мировой гармонии; в этом переживании сливаются воедино величие и покой, любовь к прекрасному, душевный подъем, радость самопожертвования — в нем есть что-то божественное: «энтузиазм сочетает в едином порыве различные чувства; энтузиазм — это кафельный дым, идущий от земли к небу; он соединяет их друг с другом» [33, с. 390]. Понятие энтузиазма присуще как эстетике, так и этике, тесно связано с единством красоты и блага: энтузиазм то же по сравнению с совестью, что честь по сравнению с долгом — душевная щедрость побуждает человека посвятить себя тому, что прекрасно, когда исполнено то, что хорошо: ведь счастье невозможно без добродетели: «поэтический

гений — это внутреннее расположение души, которое сродни тому, что рождает способность к благородному самопожертвованию: мечтать о героизме — это то же, что сочинить прекрасную оду» [33, с. 383]. Как прекрасные поступки, так и проникновенное художественное слово происходят из единого источника — чувства прекрасного.

Энтузиазм связан с максимальным напряжением душевных сил, но он и восполняет их, наполняя душу блаженством, причастностью возвышенному и бесконечному, которое «в области метафизики называется врожденным предрасположением, в области морали — самопожертвованием, в искусстве — идеалом, в религии — божественной любовью» [33, с. 388]. Размышляя о чувстве бесконечного, де Сталь, знакомая с трудами Канта и нередко ссылающаяся на него, почти дословно повторяет некоторые мысли немецкого философа о «звездном небе над головой» и «нравственном законе во мне»: «Когда мы созерцаем звездное небо, где крупинцы света — это такие же вселенные, как наша, где сияющая пыль Млечного пути образует на небосводе дорогу из миров, наша мысль теряется в бесконечности, наша душа рвется к неизвестности, и мы чувствуем, что лишь за пределами земного бытия должна начаться наша подлинная жизнь...» [33, с. 388]; «лесная глушь, безграничный океан, звездное небо едва могут передать то вечное и беспредельное, что переполняет христианскую душу» [33, с. 384]. Она разделяет идеи Канта о том, что восхищение и наслаждение, которое доставляют красноречие, изящные искусства, все выдающиеся творения мысли, связано с потребностью человека раздвинуть рамки бытия⁽³⁾: «эти рамки, мучительно сжимающие наше сердце, на несколько мгновений исчезают от смутного волнения, возвышенного переживания, душа переполняется тем неизъяснимым чувством, которое рождает в ней все высокое и прекрасное; и земные пределы исчезают, когда нашему взору предстает величественный путь гения и добра» [34, с. 382]. Из чувства бесконечного рождается и тот восторг, который вызывает идеал прекрасного.

Тема соотношения возвышенного и прекрасного, подробно разработанная в эстетике Канта, переосмысливается де Сталь в роман-

(3) Идея о том, что только художественная культура и искусство оправдывают и закрепляют человеческое существование, расширяют его пределы, будет в XX веке развита в творчестве М. Пруста, Ж.-П. Сартра, А. Камю.

тическом ключе. Она развивает свою мысль о том, что литературы Севера, восходящие к Оссиану, имеют нечто общее, заключающееся в поэтической возвышенности ума, чувств и действий, порожденной стремлением дать свободу воображению, которому нравятся берег моря, шум ветра, дикий вереск, и однако оно увлекает северян «за пределы земли, на которой они обитают; оно устремляется за облака, окаймляющие горизонт и словно образующие туманный переход от жизни к вечности» [34, с. 377]. Страстным, пылким и одновременно меланхолическим душам доставляет наслаждение все возвышенное, чуждое приземленной обыденности и расчету — героические поступки, восторженное красноречие, жажда славы: «Именно это расположение духа, источник всех возвышенных страстей и всех философских мыслей, с особой силой воспламеняет поэзию Севера...» [34, с. 378].

Занимает де Сталь и соотношение двух других эстетических категорий — трагического и комического. Она подчеркивает родство трагического и возвышенного, говоря о том, что страдание для древних было столь величественно, что они собирали слезы в священный сосуд. Однако в XIX веке возродить такие практики невозможно, поэтому надо использовать те драматургические средства, которые напоминают людям об их собственном опыте. Но делать это следует с осторожностью, памятуя о том, что театр — облагороженная жизнь, но это жизнь, и если самая обыденная ситуация контрастно выделяется на фоне величественных событий, нужно использовать весь свой талант, чтобы представить ее на сцене, раздвинув рамки искусства и при этом не оскорбляя вкуса. Де Сталь, так же как и Б. Констан, не приветствует обращение к александрийскому стиху, считая его напыщенным. Она подчеркивает тот высокий эффект, какого умел достичь Шекспир, искусно вводя в ткань своих трагедий просторечия, обыденность и другие элементы комического, и сетует на то, что французский театр все еще не осмеливается допустить их на сцену. В отношении театральных новшеств де Сталь мягче и терпимее, чем Р. де Шатобриан и Б. Констан, однако и она не приветствует резкое чередование на театре трагических и комических сцен. И если при обращении к теме саморефлексии вполне допускает сочетание несочетаемого, то в эстетической сфере контраст высокого и низкого считает ошибкой вкуса, уступкой массовым предпочтениям: «Высокий стиль подразумевает некоторые оттенки, но слишком резко сочетать

его с низким стилем — просто нелепо. Каламбуры, непристойные двусмысленности, прибаутки, поговорки постепенно накапливаются у древних народов, составляя, так сказать, его образный языковой фонд, переходящий по наследству от поколения к поколению. Ко всем этим средствам, которые приветствует масса, разум относится критически» [34, с. 379].

Тем не менее де Сталь оговаривается, что хотя дар творчества рисует современному художнику чистые и сияющие картины идеального мира, его воображение не может опираться ни на какие иллюзии: оно должно питаться подлинными переживаниями — необходимо лишь, чтобы объект воодушевления был одобрен и осознан рассудком. Однако и глубины идей для художественного творчества тоже недостаточно — оно не существует без образности. Де Сталь проводит отчетливую грань между художественным образом и аллегорией, видя в последней ложный путь воздействия на воображение. Она отторгает примитивно понятый мимесис, подчеркивая, что искусство ничего не пересказывает, оно не ограничено пространственно-временными рамками, позволяет воспарить над обыденностью. Подлинный дух поэзии рождает возвышенные грезы, энтузиастический чистый восторг, дар выражения которого принадлежит гению. Поэтический настрой влечет к природе и уединению.

Обращаясь к теме природы в лирической поэзии, де Сталь сравнивает трепет, который вызывает красота природы, и волнение от стихов, изображающих этот трепет, с действием, оказываемым губной гармоникой: «Душа, слегка колеблемая, наслаждается продолжительностью этого состояния, пока его возможно вынести» [34, с. 378]. Чтобы узреть в природе возможность олицетворения своих чувств и мыслей, художнику необходимо возвысить ее в своих глазах. Лучше всего, полагает де Сталь, это удастся немецким поэтам. Сопоставляя их творчество с античной поэзией, в которой также одушевлялась природа (в водах обитали нимфы, в лесах — дриады), но и сам человек становился частью природы, как бы напоминая своими действиями поток, молнию, вулкан, она видит преимущество немецкой поэзии в том, что ее создатели относятся к природе по-братски, как если бы родственные узы связывали их с воздухом, водой, цветами, деревьями — со всей изначальной красотой творения. Это происходит благодаря присущему немецким поэтам энтузиазму,

их неутилитарному отношению к природе: «Что бы ответили море и звезды на ограниченные, обыденные запросы каждого? Но если душа наша взволнована, если она ищет божество во вселенной, если она также хочет славы и любви, то с ней говорят облака, потоки позволяют вопрошать себя, а ветер в зарослях вереска, кажется, достаивает нас речи о том, что мы любим» [33, с. 391].

Продолжая сравнение немецкой литературы с античной, де Сталь высказывает принципиальную для эстетики раннего французского романтизма мысль о том, что в отличие от античной литературы, где главным было событие, в новое время большее место занимает характер (аналогичной позиции придерживался Б. Констан, придававший первостепенное значение действительному раскрытию в драматургии неповторимого индивидуального характера персонажа в его целостности, включая национальные черты; события же мыслятся как естественные следствия свойств характера). Так, Вертер, олицетворяющий немецкий характер, становится его жертвой: истоки его несчастья — «безрассудства энтузиазма», описанные Гёте с потрясающей правдивостью.

На примере анализа «Страданий юного Вертера» де Сталь приходит к еще одному важному для романтиков выводу о влиянии общества на художественную жизнь. Здесь она также солидаризируется с Б. Константином, убежденным в том, что «общество, подавляющее человека и надевающее на него ярмо» [14, с. 283], играет в жизни и в искусстве приоритетную роль, оказывая мощное воздействие на характеры и страсти. На примере «Вертера» «видно, какой вред может нанести сильному уму порочный общественный строй» [34, с. 380], подчеркивает де Сталь, размышляя о литературе и ее связи с общественными установлениями: проблема героя гётевской драмы — не муки любви, а «острое чувство унижения и глубокое неприятие иерархического высокомерия, которое является причиной этого унижения...» [34, с. 380—381].

Придерживаясь позиций либерализма во взглядах на общественную жизнь, де Сталь делает акцент на проблеме человеческой свободы [41]. Целью государственного устройства она считает счастье народа, средством его достижения — свободу как результат духовной независимости человека; последняя должна стать главным объектом изучения морали. Причем речь не идет об абстрактной свободе и полном счастье

человека — оно недостижимо. «Таким образом, законодатели должны сообразовываться с обстоятельствами, управлять ими, а отдельные личности — стремиться к независимости от них; правительства должны заботиться о реальном счастье всех, а моралисты — учить людей обходиться без счастья» [32, с. 363].

Как эстетик и автор получивших широкую известность романов, де Сталь размышляла об особенностях этого литературного жанра. Она подразделяла основанные на авторском вымысле романы на чудесные и аллегорические, адресованные наивному воображению; исторические, основанные на исторических фактах; «естественные», соединяющие в себе плоды фантазии с чертами подражания реальному миру. Ей импонируют «естественные» романы в просветительском духе — именно они правдоподобны, хотя и не истинны в смысле своей вымышленности.

Комплекс своих эстетических идей де Сталь попыталась реализовать в собственном литературном творчестве. Еще в ее ранних произведениях — «Мирза», «Аделаида», «Мелина», «Софи, или Тайные чувства» ощущалось сильное влияние сентиментализма Ричардсона и идей Руссо о возврате к природе, его педагогических взглядов (в 1788 году де Сталь посвятила ему очерк «Письма по поводу характера и сочинений Жан-Жака Руссо» [15; 17]). Влияние идей «Новой Элоизы», а также «Страданий молодого Вертера» Гёте чувствуется и в принесших ей известность романах «Дельфина» (1802) [57] и «Коринна, или Италия» (1807) [31].

Роману в письмах «Дельфина» предпослан эпитафия, воспроизводящий сентенцию матери автора: «Мужчина должен уметь бросать вызов общественному мнению, женщина — покоряться ему». Весь строй книги свидетельствует о неприятии де Сталь такого наставления. Для нее характерна критика общепринятых моральных норм, связанных, в частности, с неприятием разводов католической церковью, их осуждением общественным мнением, игнорирующим чувства «живого существа». Страстная любовь умной, решительной, независимой Дельфины к Леонсу — трагическое чувство, роковым образом калечащее ее жизнь, иссушающее сердце: идеальные влюбленные не могут соединиться из-за нерасторжимости брака Леонса с добродетельной и покорной, но нелюбимой Матильдой. Когда же тот становится вдовцом, их союз оказывается невозможным: Дельфина



Илл. 7. Франсуа Жерар. Коринна на Мизенском мысу (Портрет де Сталь в образе Коринны). 1819. Лионский музей изящных искусств. Лион.

уже постриглась в монахини. Страсти в этом романе фатальным образом сопутствуют страдания, окутывающие любовное чувство романтическим меланхолическим флером.

Героиня второго романа де Сталь «Коринна, или Италия» — живущая в Риме двадцатилетняя победительная красавица, непревзойденная талантливая импровизаторша, пользующаяся всеобщим поклонением. Ее чувствительный, гордый и страстный характер — залог как ее счастья, так и несчастья. Все в ней загадка — и ее происхождение, и истоки взглядов и поведения, независимых от мнения окружающих. Коринне в высшей степени присущ энтузиазм, с которым она отдается искусству — живописи, музыке, поэзии, любованию великолепной итальянской природой, общению с людьми [21]. Она прекрасно образована, начитанна, сведуща в древней истории,

с упоением и знанием дела рассказывает о великом прошлом Италии, духе ее народа своему новому поклоннику, английскому лорду Освальду Нельвилу — меланхоличному, нелюдимому, в свои двадцать пять лет уже разочарованному во всех и вся (их долгие прогулки по Риму и его окрестностям — прекрасный повод для автора выразить свое восхищение Италией, познакомить читателей с ее культурой и искусством: де Сталь создала своеобразный роман-путешествие⁽⁴⁾). Фигуры Коринны и Освальда олицетворяют два разных национальных характера и, шире, — Север и Юг, их взаимное притяжение и неизбежное отталкивание. Оба они — романтические герои, но это своего рода полюса романтического мироощущения. Коринна восхищается искусством и сама наделена творческими способностями, тяготеет ко всему прекрасному и возвышенному, она бескорыстна, благородна, готова пожертвовать ради любви к Освальду всем, что имеет. Лорд Нельвил же считает поэзию, живопись, музыку украшением жизни, а не самой жизнью, он слишком зависим от мнения окружающих, и хотя влюблен в Коринну, очарован ею, горд ее триумфами, сам предпочел бы практически полезные занятия, и поэтому подумывает о возвращении в Англию, где мог бы вести серьезную деятельную жизнь. И действительно, он возвращается на родину, к чему его побуждает не только ярко выраженный национальный характер, но и неясность по поводу происхождения Коринны, в котором она не решается ему признаться — на самом деле она оказывается знатной и богатой полуангличанкой — полуйтальянкой, оказавшейся в Италии в силу запутанных семейных обстоятельств. В результате ряда перипетий он женится на молоденькой благовоспитанной англичанке Люсиль, которую ныне покойный отец прочил ему в жены, — она оказывается сводной сестрой Коринны. Не в силах пережить эту трагедию, Коринна чахнет и умирает. Охваченный отчаянием Освальд, лишь руководствуясь чувством долга, со временем возвращается к той жизни, которая была предначертана ему от рождения. Де Сталь не проясняет вопрос о том, простил ли он себе произошедшее, смирился ли с заурядной

(4) Этим романом восхищался Генрик Ибсен; к тому же он послужил ему путеводителем в путешествии по Италии [52, с. 83].

судьбой. Поэтому автор не порицает и не оправдывает своего героя, не выносит открытых моральных суждений.

В своей работе «О госпоже де Сталь и ее произведениях» Б. Констан назвал этот роман превосходным творением, которое открыло новую эру во французской литературе [12, с. 248; 44; 46]. Его внимание привлекает прежде всего сочетающийся в себе элементы идеализации и правдоподобия характер Коринны, воплощающий собой сам дух Италии. С момента первой встречи молодых людей их участь предрешена, замечает Констан: «Они не могут быть счастливы вместе, но не могут быть счастливы и врозь» [12, с. 253]. Но помыслы их были чисты, поэтому Констан считает роман произведением моральным.

Де Сталь внесла несомненный вклад в развитие поэтики и структуры романа как литературного жанра, сочетая любовную интригу с жизненным контекстом своего времени, наблюдениями психологического плана, размышлениями об искусстве, судьбе художника, различии национальных характеров и темпераментов [22]. Однако, на наш взгляд, «Дельфина» и «Коринна», при всей их внешней занимательности, лишены той глубины интроспекции и тонкого психологизма, который присущ роману «Адольф» Б. Констана. Представляется, что де Сталь как эстетик сильнее, убедительней и талантливее де Сталь — литератора, притом что в свое время ее романы пользовались большим успехом как во Франции, так и за рубежом, в том числе и в России, где она приобрела известность именно благодаря «Мелине», «Дельфине» и «Коринне», а также трудам «О Германии», «Десять лет в изгнании», «Рассуждения о главных событиях французской революции» [9]. Имя мадам де Сталь и ее героинь не раз звучит в «Евгении Онегине»: пушкинской Татьяне, как и юной Жермене, «Ей рано нравились романы; / Они ей заменяли все; / Она влюблялася в обманы / и Ричардсона, и Руссо» [25, с. 120]; она воображает себя «Кларисой, Юлией, Дельфиной» [25, с. 123]. В отечественной пушкинистике досконально изучены многообразные оттенки отношения поэта к различным аспектам творчества французской писательницы [35; 36, с. 178—179, 193—195, 198, 208; 6; 39; 2]. Так, в строфе IX белой рукописи «Евгения Онегина» есть строки «Нас пыл сердечный рано мучит. / Очаровательный обман, / Любви нас не природа учит, / А Сталь

или Шатобриан» [24, с. 852]; в ожидании ответа на свое письмо Татьяне Онегин читает «без разбора», в том числе и «Madame de Staël» [25, с. 163]. В черновике строфы VI главы I Пушкин, имея в виду книгу «О Германии», говорит о Евгении: «Он знал немецкую словесность / По книге госпожи де Сталь» [37]. В духе той же книги описан Ленский, «Поклонник Канта и поэт / Он из Германии туманной / Привез учености плоды: / Вольнолюбивые мечты, / Дух пылкий и довольно странный, / Всегда восторженную речь / И кудри черные до плеч» [25, с. 116]. Образ импровизатора в «Египетских ночах», возможно, навеян Пушкину сценой импровизаций Коринны и бесталанного импровизатора-римлянина [10]. Некоторые мотивы произведений де Сталь ощутимы в пушкинском «Демоне» [5]. Образы Фауста и Мефистофеля в «Сценах из „Фауста“» сопоставимы с их трактовкой в книге «О Германии». Впечатления о пребывании госпожи де Сталь в России запечатлены в неоконченной повести Пушкина «Рославлев».

Определенное влияние на политические взгляды молодого Пушкина оказали либеральные идеи де Сталь — их отзвук ощутим в оде «Вольность», «Заметках по русской истории XVIII века»: в последних строках этого произведения Пушкин прямо упомянул ее имя. Характеризуя ее личность, он подчеркивал, что «Эту барыню удостоил Наполеон гонения, монархи доверенности, Европа своего уважения...» [26, с. 686]. В письме к П.А. Вяземскому от 15 сентября 1825 года Пушкин писал: «M-me Staël наша — не тронь ее...» [6, с. 286].

Как и у Шатобриана и Констана, литературное творчество де Сталь во многом автобиографично. Ее героини своими чертами напоминают самого автора. Они умны, образованы, красноречивы, полны энтузиазма, самоотверженны, способны на сильные чувства. Однако все эти прекрасные качества не делают их счастливыми. Их страстная любовь наталкивается на непреодолимые препятствия и в итоге терпит крах. Но есть и некоторые отличия: Дельфина и Коринна — красавицы, чего, по свидетельствам современников, нельзя было сказать об их создательнице; внешность госпожи де Сталь не соответствовала принятым в ее окружении эталонам красоты («Дурна как черт и умна как ангел», отозвался о ней во время ее пребывания в России К.Н. Батюшков [1]). Правда, когда она воодушевлялась и начинала импровизировать — а импровизации



Илл. 8. Боровиковский В.Л.
Портрет Анны-Луизы-Жермены
де Сталь. 1812. Государственная
Третьяковская галерея. Москва

удавались ей лучше, чем заранее подготовленные выступления — от нее глаз нельзя было оторвать, настолько выразительным и вдохновенным становилось ее лицо. Блестящие интеллектуальные качества и невероятная энергетика делали ее царицей парижского высшего света.

В романах де Сталь нашли отражение некоторые перипетии ее личной жизни. Под давлением семьи ей пришлось отказаться от своего первого любовного увлечения, брак с бароном Эрихом Магнусом Сталь фон Гольштейном не был счастливым, развод с ним нанес ущерб ее репутации. Ее любовные увлечения были далеки от безмятежности. Особенно это относится к обсуждавшемуся и осуждавшемуся обществом многолетнему роману с Бенжаменом Констаном, отмеченному бурными перепадами чувств, громкими выяснениями отношений, эмоциональными взлетами и падениями, разрывами и примирениями [58]. У них были во многом противоположные темпераменты — для Жермены была неприемлема нерешительность Констан, его вечные колебания — то, что она считала его



Илл. 9. Маргерит
Жерар. Госпожа де
Сталь с дочерью. 1805.
Коллекция замка Коппе.
Женева

«женским» характером; он же называл ее «женщиной-мужчиной» за ее твердость, властность, тираническую доминантность⁽⁵⁾. Играло свою роль и давление общественного мнения, осуждавшего их связь. При всем том интеллектуальное содружество двух талантливых литераторов и мыслителей оставалось неизменным. Этот тип отношений наложил свой отпечаток на коллизии любовных переживаний героев в романах де Сталь. Все ее героини морально сильнее своих возлюбленных.

У Жермены де Сталь и Бенжамена Констана была общая дочь — Альбертина. Всего же госпожа де Сталь произвела на свет шестерых

(5) П.А. Вяземский обрисовал многогранную личность госпожи де Сталь в стихотворении «Библиотека»: «Плутарховых времен достойная Коринна, / По сердцу женщина и по душе мужчина, / Философ мудростью и пламенем поэт, / Восторгов для тебя в нас недоступных нет...» [7]. Н.М. Карамзин, по достоинству оценивавший интеллектуальные способности мадам де Сталь, в то же время не без снисходительной иронии писал П.А. Вяземскому 27 июня 1818 года: «Соглашусь с Вами, что Mme Сталь достойна носить штаны на том свете» [20]. См. также: [1; 49; 58].

детей — две девочки умерли в младенчестве, один из сыновей был убит на дуэли в возрасте тридцати одного года. Последний сын от второго мужа был рожден Жерменой, когда ей было сорок шесть лет.

Описание перипетий любовных переживаний в романах де Сталь существенно обогащается анализом любовного чувства в ее книге «О влиянии страстей на счастье людей и народов» (издана в 1796), написанной до «Дельфины» и «Коринны» под влиянием ее романтических отношений с бывшим военным министром Франции графом Луи де Нарбонном. Она посвятила одну из глав этого труда (глава «О любви» и предисловие к ней) именно романтическим чувствам и признавалась, что при его написании опиралась только на свои личные впечатления. Любовь как подлинная страсть души в ее представлении — отнюдь не радостно-безмятежное лучезарное чувство. Она потрясает охваченные ею чувствительные сердца, и они находят в самих себе источник неразрешимых конфликтов. Задолго до возникших более столетия спустя психоаналитических идей о неразлучности Эроса и Танатоса де Сталь пишет о фатальной близости любви и смерти с романтических позиций. Любовь — отнюдь не обычное переживание, это страсть, способная вызвать столь глубокие страдания, что мысль о смерти становится почти неотделимой от картины любви: «В душе живет глубокое убеждение, что за любовью следует небытие, ничто не может заменить пережитого, и это убеждение заставляет думать о смерти даже в самые счастливые минуты любви» [32, с. 368]. Поэтому любовь является наиболее роковой из всех страстей для счастья человека — ведь ее утрата обрекает душу на переход от жизни к смерти, невыносимое страдание, единственное средство от которого — самоубийство; в случае же измены любимого существа кажется, что мучительная мысль об этом будет преследовать и в могиле.

Подлинная любовь — редкость, ибо это страсть, почти лишенная эгоизма, она недоступна тем, кто занят лишь собой (де Сталь не без иронии замечает, что есть больше людей, знающих законы Ньютона, чем истинную любовную страсть). Как и Шатобриан, рассуждавший о смутности страстей, де Сталь полагает, что в любовных переживаниях есть что-то смутное, никак не сочетающееся с веселостью: любовь, когда она страсть, всегда ведет к меланхолии. Так же, как и Шатобриан, она полагает, что в античности не было полного представления об этом чувстве: Федра находилась во власти рока, Анакреонта



Илл. 10. Гермини Дегерен. Луи-Мари-Жак-Амальрик, граф де Нарбон-Лара, дивизионный генерал. 1838. Музей Армии. Дворец Инвалидов. Париж

вдохновляла чувственность. Любовь представляла либо в наиболее грубой форме, либо настолько неотделимой от сладострастия или неистовства, что это походило скорее на искусственное изображение, чем на подлинное чувство, было скорее болезнью, чем страстью души. Лишь Дидона пережила любовь как страсть. В более поздние времена итальянцы настолько опозитизировали любовь, что все их чувства предстают в виде образов, которые воспринимаются скорее глазами, чем сердцем. Другое дело «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо, «Танкред» Вольтера, «Страдания юного Вертера» Гёте, английские поэты-сентименталисты, последователи Оссиана — они передают глубокую чувствительность, свойственную любви: «Я рассматриваю любовь лишь в ее связи с чувствительностью, ибо только чувствительность делает из этой склонности страсть» [32, с. 368]. Только чувствительный человек способен найти в этой страсти нечто особое, глубинное, что вдохновляет полет мысли и побуждает к самопожертвованию.

Страстная любовь мыслится де Сталь как полное принесение себя в жертву чувству, счастью и жизни другого человека, доставляющее высшее блаженство. Только в этом случае жизнь может стать прекрасной, увлекательной, положительной, определенной, бурной, яркой, полной радости и душевного подъема. Такая любовь, дающая возможность жить в другом человеке, дополняя себя в союзе с ним, дарует представление о рае, раздвигает границы человеческой жизни — ведь безграничные радости лежат лишь за пределами «я»: «в возвышенной и преданной любви все приносится в жертву, все ведет к самозабвению, а себялюбие лишь унижает»; «кажется, что никогда не отдаешь себя полностью тем, кого любишь, никогда окончательно не доказываешь, что не можешь существовать без них; что повседневные занятия, служба не утоляют жара души, потребности в самоотдаче, в том, чтобы полностью раскрыть себя другим <...> именно с чувством доверия плывут по жизни на всех парусах» [32, с. 364, 371]. Поэтому куда бы ни увлекала глубокая страсть, она не может увести с истинного пути добродетели, заключает де Сталь: описать же такую любовь, о которой можно только мечтать — величайшая победа гения.

В рассуждениях о любви, так же как и во многих других занимающих ее сферах, ощущается философский склад мышления госпожи де Сталь. Выражать отвлеченные идеи, полагает она, нужно «метафизическим» языком. Это одна из ее эстетических новаций, связанных с размышлениями о специфике романтического стиля в литературе. Под «метафизическим» языком де Сталь имеет в виду то, что описание духовных феноменов, в том числе и внутренней жизни литературных персонажей, должно отличаться в стилистическом отношении от описаний внешнего вещного мира. Эта мысль звучит в споре Коринны и Освальда о различиях поэтического и прозаического стиля: «Осознанные чувства требуют более метафизического выражения»⁽⁶⁾. В контексте литературно-эстетического творчества де Сталь в целом это идея имеет более широкое звучание — речь идет, по существу, о духовности искусства как такового.

К заслугам де Сталь как эстетика принадлежит разработка концепции соотношения классического и романтического искусства,

ставшая для французского романтизма одной из базовых. Она внесла существенный вклад в разработку эстетических аспектов теории литературы, проследив влияние на нее религиозных и нравственных установлений, политических и социальных факторов, а также обратного воздействия на них художественных идей. Де Сталь рассматривает французскую словесность в широком общеевропейском контексте, не приемля узконационалистических представлений о превосходстве всего французского, в том числе и в искусстве. Гёте считал книгу «О Германии» гигантским тараном, пробившим брешь в китайской стене предрассудков, разделявших два народа — и многим более, чем два, добавим мы сегодня.

Дистанцируясь от античности и выказывая приверженность средневековому искусству, де Сталь, в отличие от Шатобриана и Константа, не утрачивает связей с эстетической теорией и художественной практикой Просвещения, особенно руссоистскими идеями. В ее романах, повестях, пьесах, литературоведческих и культурологических трудах проводится магистральная мысль о свободе и достоинстве личности, реализации ее творческого потенциала, праве на выбор жизненного пути — это относится не только к мужчинам, но и к женщинам, что выходило за рамки традиционных представлений о роли женщины в семье и обществе. Сама личность госпожи де Сталь в этом плане — своего рода эстетический феномен, свидетельствующий о сложности реализации идей женской эмансипации во всех сферах жизни — от бытовой и политической до творческой.

Взгляд де Сталь как литератора, эстетика, общественного деятеля устремлен в будущее. Историческое развитие представляется ей как процесс постепенного, но непрерывного совершенствования. Применительно к искусству и эстетике романтизма такое совершенствование видится де Сталь в заботе как о художественной стороне произведений, созданных в новом ключе, так и в их приверженности нравственным, общественным и политическим идеалам, связанным с идеями свободы.

Творчество де Сталь в его целостности принесло ей общеевропейскую славу. Ее имя ассоциировалось с возникновением нового, романтического искусства. Как писал Ш. Сент-Бёв, «...внутри страны подготовлялась революция в сфере искусства. <...> Начали эту революцию г-н Шатобриан и М-м де Сталь — два великих писателя,

(6) «Les sentiments réfléchis exigent des expressions plus métaphysiques» [56, p. 174].

перед которыми мы испытываем равный восторг и имена которых привыкли упоминать рядом...» [28, с. 102].

Эстетику Жермены де Сталь венчает ее видение роли художественного творчества: «В жизни нам кажутся тягостными наши способности, и мы часто страдаем от того, что одиноки по своей природе посреди стольких людей, живущих с такой легкостью; но дар творчества исполняет хотя бы на миг все наши желания; у него есть свои сокровища и венцы, он представляет нашему взору чистые и сияющие картины идеального мира...» [33, с. 301]. Она не уставала подчеркивать, что отдельные красивые строки — это не поэзия; неисчерпаемый источник, дающий жизнь всем словам от первого до последнего: любовь, родина, вера, — заключен во вдохновении. Этот взгляд на сущность художественного творчества нашел отклик у продолжателей романтических традиций в искусстве всех его видов и жанров; не утрачивает он своего значения и сегодня для тех, кто чуток к тонкой организации эстетического сознания.

Список литературы:

- 1 Батюшков К.Н. Письмо Батюшковой А.Н., 9 августа 1812 г. Петербург // Батюшков К.Н. Сочинения в 3 т. Т. 3. СПб.: П.Н. Батюшков, 1886. С. 196–198.
- 2 Бокадорова Н.Ю. А.С. Пушкин и Жермена де Сталь как реформаторы литературной культуры // Философские науки. 1999. № 6. С. 28–36.
- 3 Бычков В.В. Символическая сущность искусства в романтической эстетике Фридриха Шлегеля // Художественная культура. 2021. № 1. С. 266–287.
- 4 Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 397 с.
- 5 Вацуро В.Э. К генезису пушкинского «Демона» // Сравнительное изучение литератур: Сборник статей к 80-летию акад. М.П. Алексеева. Л.: Наука, 1976. С. 253–259.
- 6 Вольперт Л.И. А.С. Пушкин и госпожа де Сталь: к вопросу о политических взглядах Пушкина до 1825 г. // Французский ежегодник – 1972. М.: Наука, 1974. С. 286–303.
- 7 Вяземский П.А. Библиотека // Литературный музей. М.: Издание Александра Ширяева, 1827. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Библиотека_\(Вяземский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Библиотека_(Вяземский)) (дата обращения 17.12.2020).
- 8 Дурьлин С.Н. Г-жа де Сталь и ее русские отношения // Русская культура и Франция. III. Литературное наследство. Т. 33/34. М.: АН СССР, Институт литературы (Пушкинский Дом), 1939. С. 215–330.
- 9 Заборов П.Р. Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М.П. Алексеев. М.: Наука, 1972. С. 168–211.
- 10 Казанович Е.П. К источникам «Египетских ночей» // Звенья. Т. 3/4. М.-Л.: Academia, 1934. С. 190–191.
- 11 Констан Б. Моя жизнь // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. URL: <https://www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan> (дата обращения 11.11.2020).
- 12 Констан Б. О госпоже де Сталь и ее произведениях // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 248–257.
- 13 Констан Б. О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 257–280.
- 14 Констан Б. Размышления о трагедии // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 280–307.
- 15 Корнилова Е.Н. Руссоизм как философское обоснование романтических мифологем и Ж. де Сталь // Другой XVIII век: Сборник научных работ / Отв. ред. Н.Т. Пахарьян. М.: Экон-Информ, 2002. С. 257–264.
- 16 Любарец С.Н. Идея мировой литературы в творчестве Жермены де Сталь. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ижевск, 1994. 153 с.
- 17 Любарец С.Н. Эстетика Жермены де Сталь в контексте эпохи Просвещения // XVIII век: Литература в контексте культуры: Сборник научных работ. М.: Издательство УРАО, 1999. С. 23–30.
- 18 Маньковская Н.Б. Раннеромантическая эстетическая теория и художественная практика Бенжамена Констан // Художественная культура. 2021. № 1. С. 8–47.

- 19 *Маньковская Н.Б.* У истоков французского романтизма. Эстетические взгляды Рене де Шатобриана // *Художественная культура*. 2020. № 3. С. 8–43.
- 20 *Мильчина В.А.* Достойна носить штаны на том свете. 10 фактов о госпоже де Сталь. URL: <https://gorky.media/context/dostojna-nosit-shtany-na-tom-svete/> (дата обращения 14.12.2020).
- 21 *Нужная Т.В.* Пейзажное пространство в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» // *Научный диалог*. 2017. № 1. С. 97–104.
- 22 *Нужная Т.В.* Поэтика романов Ж. де Сталь. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. СПб., 2004. 166 с.
- 23 Письма Н.М. Карамзина к кн. П.А. Вяземскому // *Старина и новизна*. Кн. 1. СПб: Издания Общества ревнителей русского исторического просвещения в память Императора Александра III, 1897. С. 1–205.
- 24 *Пушкин А.С.* Варианты. Евгений Онегин // *Пушкин А.С. Сочинения* / Редакция, биографический очерк и примечания Б.В. Томашевского. 2-е изд. Л.: *Художественная литература*, 1958. С. 852–860.
- 25 *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // *Пушкин А.С. Сочинения* / Редакция, биографический очерк и примечания Б.В. Томашевского. 2-е изд. Л.: *Художественная литература*, 1958. С. 106–165.
- 26 *Пушкин А.С.* О г-же де Сталь и о г. А. М-ве, 1825 // *Пушкин А.С. Сочинения* / Редакция, биографический очерк и примечания Б.В. Томашевского. 2-е изд. Л.: *Художественная литература*, 1958. С. 685–686.
- 27 *Ржига В.Ф.* Пушкин и мемуары M-me de Staël о России // *Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук*. 1914. Т. XIX. Кн. 2. С. 47–67.
- 28 *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты. Критические очерки / Перевод, вступительная статья и комментарии М.С. Трескунова. М.: *Художественная литература*, 1970. 582 с.
- 29 *Сорель А., Вайнштейн С.* Мадам де Сталь / Ред. Э. Артемьева-Скворцова. М.: *Книголек*, 2018. 496 с.
- 30 *Сталь Ж., де.* Десять лет в изгнании / Перевод, статьи, коммент. В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2003. 532 с.
- 31 *Сталь Ж., де.* Коринна, или Италия / Перевод М. Черневич. М.: Эксмо, 2014. 608 с.
- 32 *Сталь Ж., де.* О влиянии страстей на счастье людей и народов / Перевод Е.П. Гречаной // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под редакцией А.С. Дмитриева. М.: *Издательство Московского университета*, 1980. С. 363–374.
- 33 *Сталь Ж., де.* О Германии / Перевод Е.П. Гречаной // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под редакцией А.С. Дмитриева. М.: *Издательство Московского университета*, 1980. С. 383–391.
- 34 *Сталь Ж., де.* О литературе и ее связи с общественными установлениями / Перевод Е.П. Гречаной // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / Под редакцией А.С. Дмитриева. М.: *Издательство Московского университета*, 1980. С. 374–383.
- 35 *Томашевский Б.В.* Заметки о Пушкине. II. «Кинжал» и m-me de Staël // *Пушкин и его современники. Материалы и исследования*. Вып. XXXVI–XXXVII. Петроград–Ленинград: АН СССР, 1923–1928. С. 78–95.
- 36 *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. Л.: *Советский писатель*, 1960. 500 с.
- 37 *Томашевский Б.В., Вольперт Л.И.* Сталь // *Пушкин: Исследования и материалы*. Т. XVIII / XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии» / РАН, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). СПб.: *Наука*, 2004. С. 318–320.
- 38 *Шатобриан Ф.Р., де.* Гений христианства / Перевод О.Е. Гринбер // *Эстетика раннего французского романтизма* / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: *Искусство*, 1982. С. 94–220.

Эстетика раннего французского романтизма и ее литературные ипостаси. Жермена де Сталь

- 39 *Эдельштейн Б.* Жермена Сталь в прочтении Пушкина и пушкинских героев // *Труды Горьковского государственного педагогического института*. 1968. Т. 12. С. 133–139.
- 40 Эпоха романтизма / Отв. ред. М.П. Алексеев. Л.: *Наука*, 1975. 284 с.
- 41 *Aubouin M.* Madame de Staël ou l'Intelligence Politique. Sa Pensée, ses Amis, ses Amants, ses Ennemis... Paris: Omnibus, 2017. 576 p.
- 42 *Bordoni S.* From Madame de Staël to Lord Byron: The Dialectics of European Romanticism // *Literature Compass*. 2006, November. № 1 (4). p. 134–149.
- 43 *Bredin J.-D.* Une Singulière Famille: Jacques Necker, Suzanne Necker et Germaine de Staël. Paris: Fayard, 1999. 453 p.
- 44 *Dejob C.* Madame de Staël et l'Italie. Paris: Armand Colin et Cie, 1890. 267 p.
- 45 *Fontana B.* Germaine de Staël: A Political Portrait. Princeton: Princeton University Press, 2016. 312 p.
- 46 *Gennari G.* Le Premier Voyage de M-me de Staël en Italie et la Gènes de «Corinne». Paris: Bolvin, 1947. 259 p.
- 47 *Gautier p.* M-me de Stael et Napoléon. Paris: Plon, 1903. 422 p.
- 48 *Goodden A.* Madame de Staël: the Dangerous Exile. London: Kindle Edition, 2008. 339 p.
- 49 *Goodden A.* The Man-Woman and the Idiot: Madame de Staël's Public / Private Life // *Forum for Modern Language Studies*. 2007. № 1 (43). p. 34–45.
- 50 *Herold J.C.* Mistress to an Age: A Life of Madame de Staël. New Haven: Yale University Press, 1958. 500 p.
- 51 *Hofmann É.* Ed. Benjamin Constant, Madame de Staël et le Groupe de Coppet: Actes du Deuxième Congrès de Lausanne à l'Occasion du 150e Anniversaire de la Mort de Benjamin Constant et du Troisième Colloque de Coppet, 15–19 juillet 1980. Oxford, Lausanne: Voltaire Foundation, Institut Benjamin Constant, 1982. 573 p.
- 52 *Moi T.* Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy. London: Oxford University Press, 2006. 416 p.
- 53 *Pikulik L.* Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung. München: Beck, 1992. 345 p.
- 54 *Plessix Gray F., de.* Madame de Staël. N. Y.: Atlas and Co., 2008. 248 p.
- 55 *Wilkes J.* Lord Byron and Madame de Staël: Born for Opposition. London: Ashgate, 1999. 210 p.
- 56 *Stael G., de.* Corinne ou l'Italie. Paris: Folio, 1985. 627 p.
- 57 *Staël G., de.* Delphine / Ed. B. Didier. In 2 vols. Paris: Garnier-Flammarion, 2000. 469 p.
- 58 *Winegarten R.* Germaine de Staël and Benjamin Constant: A Dual Biography. New Haven: Yale University Press, 2008. 352 p.

References:

- 1 Batyushkov K.N. Pis'mo Batyushkovo A.N., 9 avgusta 1812 g. Peterburg [Letter to Batyushkova A.N., August 9, 1812. Petersburg]. Batyushkov K.N. *Sochineniya* [Essays]. In 3 vols. Vol. 3. St. Petersburg, P.N. Batyushkov Publ., 1886, pp. 196–198. (In Russ.)
- 2 Bokadorova N.Yu. A.S. Pushkin i Zhermena de Stal' kak reformatory literaturnoj kul'tury [A.S. Pushkin and Germaine de Stael as Reformers of Literary Culture]. *Filosofskie nauki*, 1999, no. 6, pp. 28–36. (In Russ.)
- 3 Bychkov V.V. Simvolichesкая sushchnost' iskusstva v romanticheskoj estetike Fridriha Shlegelya [The Symbolic Essence of Art in the Romantic Aesthetics of Friedrich Schlegel]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 1, pp. 266–287. (In Russ.)
- 4 Vanslov V.V. *Estetika romantizma* [Aesthetics of Romanticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 397 p. (In Russ.)
- 5 Vacuro V.E. K genezisu pushkinskogo "Demona" [To the Genesis of Pushkin's "Demon"]. *Sravnitel'noe izučenie literatur: Sbornik statej k 80-letiju akad. M.P. Alekseeva* [Comparative Study of Literature: A Collection of Articles for the 80th Anniversary of the Acad. M.P. Alekseev]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, pp. 253–259. (In Russ.)
- 6 Vol'pert L.I. A.S. Pushkin i gospozha de Stal': k voprosu o politicheskikh vzglyadah Pushkina do 1825 g. [A.S. Pushkin and Madame de Stael: On the Question of Pushkin's Political Views up to 1825]. *Francuzskij ezhegodnik – 1972* [French Yearbook – 1972]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 286–303. (In Russ.)
- 7 Vyazemskij P.A. Biblioteka [Library]. *Literaturnyj muzeum* [Literary Museum]. Moscow, Izdanie Aleksandra Shiryayeva Publ., 1827. Available at: [https://ru.wikisource.org/wiki/Библиотека_\(Вяземский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Библиотека_(Вяземский)) (accessed 17.12.2020).
- 8 Durylin S.N. G-zha de Stal' i ee russkie otnosheniya [Ms. De Stael and her Russian Relations]. *Russkaya kul'tura i Franciya. III. Literaturnoe nasledstvo* [Russian Culture and France. III. Literary Heritage]. Vol. 33/34. Moscow, AN SSSR, Institut literatury (Pushkinskij Dom) Publ., 1939, pp. 215–330. (In Russ.)
- 9 Zaborov P.R. Zhermena de Stal' i russkaya literatura pervoj treti XIX veka [Germaine de Stael and Russian Literature of the first third of the 19th century]. *Rannie romanticheskie veyaniya: Iz istorii mezhdunarodnyh svyazej russkoj literatury* [Early Romantic Trends: From the History of International Relations of Russian Literature], ed. M.P. Alekseev. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 168–211. (In Russ.)
- 10 Kazanovich E.P. K istochnikam "Egipetskih nochej" [To the Sources of "Egyptian Nights"]. *Zven'ya*. Vol. 3/4. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1934, pp. 190–191. (In Russ.)
- 11 Konstan B. Moya zhizn' [My Life]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], transl., comp., introd. article and comments V.A. Milchina. Moscow, OGI Publ., 2006. Available at: <https://www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan> (accessed 11.11.2020).
- 12 Konstan B. O gospozhe de Stal' i ee proizvedeniyah [About Madame de Stael and her Works]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., introd. article and comment. V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 248–257. (In Russ.)
- 13 Konstan B. O Tridcatiletnej vojne. O tragedii Shillera "Vallenshtejn" i nemeckom teatre [About Thirty Years' War. About Schiller's Tragedy "Wallenstein" and the German Theater]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., introd. article and comment. V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 257–280. (In Russ.)
- 14 Konstan B. Razmyshleniya o tragedii [Reflections on the Tragedy]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., introd. article and comment. V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 280–307. (In Russ.)
- 15 Kornilova E.N. Russoizm kak filosofskoe obosnovanie romanticheskikh mifologem i Zh. De Stal' [Russoism as a Philosophical Justification of Romantic Mythologems and G. de Stael]. *Drugoj XVIII vek: Sbornik nauchnyh rabot* [Other 18th Century: Collection of Scientific Papers], ed. N.T. Pahsaryan. Moscow, Ekon-Info Publ., 2002, pp. 257–264. (In Russ.)
- 16 Lyubarec S.N. *Ideya mirovoj literatury v tvorchestve Zhermeny de Stal'* [The Idea of World Literature in the Work of Germaine de Stael]. Diss. na soiskanie uchenoj stepeni kand. filolog. nauk. Izhevsk, 1994. 153 p. (In Russ.)
- 17 Lyubarec S.N. Estetika Zhermeny de Stal' v kontekste epohi Prosveshcheniya [Aesthetics of Germaine de Stael in the Context of the Age of Enlightenment]. *XVIII vek: Literatura v kontekste kul'tury: Sbornik nauchnyh rabot* [18th Century: Literature in the Context of Culture: A Collection of Scientific Papers]. Moscow, Izdatel'stvo URAO Publ., 1999, pp. 23–30. (In Russ.)
- 18 Man'kovskaya N.B. Ranneromanticheskaya esteticheskaya teoriya i hudozhestvennaya praktika Benzhamena Konstana [Early Romantic Aesthetic Theory and Artistic Practice of Benjamin Constant]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 1, pp. 8–47. (In Russ.)
- 19 Man'kovskaya N.B. U istokov francuzskogo romantizma. Esteticheskie vzglyady Rene de Shatobriana [At the Origins of French Romanticism. Aesthetic Views of Rene de Chateaubriand]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 3, pp. 8–43. (In Russ.)
- 20 Mil'china V.A. *Dostojna nosit' shtany na tom svete. 10 faktov o gospozhe de Stal'* [Is Worthy to Wear Pants in the Next World. 10 Facts about Madame de Stael]. Available at: <https://gorky.media/context/dostojna-nosit-shtany-na-tom-svete/> (accessed 14.12.2020).
- 21 Nuzhnaya T.V. Pejzazhnoe prostranstvo v romane Zh. de Stal' "Korinna, ili Italiya" [Landscape Space in the Novel of G. de Stael "Corinna, or Italy"]. *Nauchnyj dialog*, 2017, no. 1, pp. 97–104. (In Russ.)
- 22 Nuzhnaya T.V. *Poetika romanov Zh. de Stal'* [Poetics of the Novels of G. de Stael]. Diss. na soiskanie uchenoj stepeni kand. filolog. nauk. St. Petersburg, 2004. 166 p. (In Russ.)
- 23 Pis'ma N.M. Karamzina k kn. P.A. Vyazemskomu [Letters of N.M. Karamzin to Duke P.A. Vyazemsky]. *Starina i novizna* [Old and New]. Book 1. St. Petersburg, Izdaniya Obshchestva revnitelej russkogo istoricheskogo prosveshcheniya v pamyat' Imperatora Aleksandra III Publ., 1897, pp. 1–205. (In Russ.)
- 24 Pushkin A.S. Varianty. Evgenij Onegin [Variants. Eugene Onegin]. Pushkin A.S. *Sochineniya* [Essays], ed., biographical sketch and notes B.V. Tomashevsky. 2nd ed. Leningrad, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1958, pp. 852–860. (In Russ.)
- 25 Pushkin A.S. Evgenij Onegin [Eugene Onegin]. Pushkin A.S. *Sochineniya* [Essays], ed., biographical sketch and notes B.V. Tomashevsky. 2nd ed. Leningrad, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1958, pp. 106–165. (In Russ.)
- 26 Pushkin A.S. O g-zhe de Stal' i g. A. M-ve, 1825 [About M-me de Stael and Mr. A. M-me, 1825]. Pushkin A.S. *Sochineniya* [Essays], ed., biographical sketch and notes B.V. Tomashevsky. 2nd ed. Leningrad, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1958, pp. 685–686. (In Russ.)
- 27 Rzhiga V.F. Pushkin i memuary M-me de Staël o Rossii [Pushkin and Memoirs of M-me de Staël about Russia]. *Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Akademii nauk*, 1914, vol. XIX, book 2, pp. 47–67 (In Russ.)
- 28 Sent-Bjov Sh. *Literaturnye portrety. Kriticheskie ocherki* [Literary Portraits. Critical Essays], transl., introd. article and comments M.S. Treskunov. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1970. 582 p. (In Russ.)
- 29 Sorel' A., Vajnshtejn S. *Madame de Stal'* [Madame de Stael], ed. E. Artem'eva-Skvorcova. Moscow, Knigovek Publ., 2018. 496 p. (In Russ.)

- 30 Stael G., de. *Desyat' let v izgnanii* [Ten Years in Exile], transl., articles, comments V.A. Milchina. Moscow, OGI Publ., 2003. 532 p. (In Russ.)
- 31 Stael G., de. *Korinna, ili Italiya* [Corinna, or Italy], transl. M. Chernevich. Moscow, Eksmo Publ., 2014. 608 p. (In Russ.)
- 32 Stael G., de. O vliyaniy strastej na schast'e lyudej i narodov [On the Influence of Passions on the Happiness of People and Peoples], transl. E.P. Grechana. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 363–374. (In Russ.)
- 33 Stael G., de. O Germanii [About Germany], transl. E.P. Grechana. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 383–391. (In Russ.)
- 34 Stael G., de. O literature i ee svyazi s obshchestvennymi ustanovleniyami [About Literature and Its Relation to Social Institutions], transl. E.P. Grechana. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 374–383. (In Russ.)
- 35 Tomashevskij B.V. Zаметki o Pushkine. II. "Kinzhali" i m-me de Staël [Notes about Pushkin. II. "Dagger" and m-me de Staël]. *Pushkin i ego sovremenniki. Materialy i issledovaniya* [Pushkin and His Contemporaries. Materials and Research]. Issue XXXVI–XXXVII. Petrograd–Leningrad, AN SSSR Publ., 1923–1928, pp. 78–95. (In Russ.)
- 36 Tomashevskij B.V. *Pushkin i Franciya* [Pushkin and France]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1960. 500 p. (In Russ.)
- 37 Tomashevskij B.V., Vol'pert L.I. Stal' [Stael]. Puskin: Issledovaniya i materialy [Pushkin: Research and Materials]. Vol. XVIII / XIX. *Pushkin i mirovaya literatura. Materialy k "Pushkinskoj enciklopedii"* [Pushkin and World Literature. Materials for the "Pushkin Encyclopedia"], RAN, Institut russkoj literatury (Pushkinskij Dom). St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 318–320.
- 38 Shatobrian F.R., de. Genij hristianstva [The Genius of Christianity]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., introd. article and comment. V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 94–220. (In Russ.)
- 39 Edel'shtein B. Zhermena Stal' v prochtenii Pushkina i pushkinskih geroev [Germaine Stael in the Reading of Pushkin and Pushkin's Heroes]. *Trudy Gorijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta* [Proceedings of the Gori State Pedagogical Institute], 1968, vol. 12, pp. 133–139. (In Russ.)
- 40 *Epoха romantizma* [The Epoch of Romanticism], ed. M.P. Alekseev. Leningrad, Nauka Publ., 1975. 284 p. (In Russ.)
- 41 Aubouin M. *Madame de Staël ou l'Intelligence Politique*. Sa Pensée, ses Amis, ses Amants, ses Ennemis... Paris, Omnibus, 2017. 576 p.
- 42 Bordoni S. From Madame de Staël to Lord Byron: The Dialectics of European Romanticism. *Literature Compass*, 2006, November, no. 1 (4), pp. 134–149.
- 43 Bredin J.-D. *Une Singulière Famille: Jacques Necker, Suzanne Necker et Germaine de Staël*. Paris, Fayard, 1999. 453 p.
- 44 Dejob C. *Madame de Staël et l'Italie*. Paris, Armand Colin et Cie, 1890. 267 p.
- 45 Fontana B. *Germaine de Staël: A Political Portrait*. Princeton, Princeton University Press, 2016. 312 p.
- 46 Gennari G. *Le Premier Voyage de M-me de Staël en Italie et la Génèse de "Corinne"*. Paris, Bolvin, 1947. 259 p.
- 47 Gautier p. *M-me de Stael et Napoléon*. Paris, Plon, 1903. 422 p.
- 48 Goodden A. *Madame de Staël: the Dangerous Exile*. London, Kindle Edition, 2008. 339 p.
- 49 Goodden A. The Man-Woman and the Idiot: Madame de Staël's Public / Private Life. *Forum for Modern Language Studies*, 2007, no. (43), pp. 34–45.

Эстетика раннего французского романтизма и ее литературные ипостаси. Жермена де Сталь

- 50 Herold J.C. *Mistress to an Age: A Life of Madame de Staël*. New Haven, Yale University Press, 1958. 500 p.
- 51 Hofmann É., ed. Benjamin Constant, Madame de Staël et le Groupe de Coppet. *Actes du Deuxième Congrès de Lausanne à l'Occasion du 150e Anniversaire de la Mort de Benjamin Constant et du Troisième Colloque de Coppet, 15–19 juillet 1980*. Oxford, Lausanne, Voltaire Foundation, Institut Benjamin Constant, 1982. 573 p.
- 52 Moi T. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. London, Oxford University Press, 2006. 416 p.
- 53 Pikulik L. *Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung*. München, Beck, 1992. 345 p.
- 54 Plessix Gray F., de. *Madame de Staël*. N. Y., Atlas and Co., 2008. 248 p.
- 55 Wilkes J. *Lord Byron and Madame de Staël: Born for Opposition*. London, Ashgate, 1999. 210 p.
- 56 Stael G., de. *Corinne ou l'Italie*. Paris, Folio, 1985. 627 p.
- 57 Staël G., de. *Delphine*, ed. B. Didier. In 2 vols. Paris, Garnier-Flammarion, 2000. 469 p.
- 58 Winegarten R. *Germaine de Staël and Benjamin Constant: A Dual Biography*. New Haven, Yale University Press, 2008. 352 p.

Теория искусства

УДК 3

ББК 71.1

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-82-95

Гирин Юрий Николаевич

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького; сектор ибероамериканского искусства, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0002-3251-0641

yurigin@hotmail.com

Ключевые слова: экспрессионизм, война, смерть, танатология, сумерки, пограничье, гротеск, кризис, обновление, эсхатология, духовность, космогония.

Гирин Юрий Николаевич

Поэтика «сумеречности» в пространстве эпохи*

В статье предполагается рассмотреть код «сумеречности» в контексте мировой культуры первых двух десятилетий XX века. Вышедшая в 1919 году экспрессионистская антология «Сумерки человечества» предстает своеобразным камертоном всей «Симфонии новейшей поэзии», как это было обозначено в подзаголовке. Не только в немецкоязычном ареале, но и в России атмосфера нависшей сумеречности оказалась знаком целой эпохи и совпала с токами авангардистского движения в универсальном масштабе. Такие связанные между собой константы этого мироощущения, как мотивы жертвы, обреченности, смерти, отчаяния, тоски, страха, были совершенно специфичны для данной эпохи и подразумевали нечто большее, нежели только минорный эмоциональный настрой, — они являют собой важный культурогенный феномен, ждущий своего осмысления. В художественном поле экспрессионизма танатологический код, содержащий в себе целый спектр основных мифологем авангарда, является стержневым, выступая своего рода противоположностью, реверсом кода утопически-трансформационного.

* В основе статьи — доклад, прочитанный на международной конференции «„Сумерки человечества“ — симфония новейшей поэзии», ИМЛИ РАН, Москва, 17 февраля 2020 года. Часть материалов были опубликованы автором. См.: *Гирин Ю.Н.* Литература в системе культуры авангарда : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.03 / Гирин Юрий Николаевич; [Место защиты: Институт мировой литературы РАН]. Москва, 2013. 442 с.

Girin Yury N.

Doctor of Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Leading Researcher, Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0002-3251-0641

yurigin@hotmail.com

Keywords: Expressionism, war, death, thanatology, twilights, borderland, grotesque, crisis, renewal, eschatology, spirituality, cosmogony.

Girin Yury N.

The Poetics of “Twilightness” in the Space of an Era

In the article it is intended to consider the code of “Twilightness” in the context of the world culture of the first two decades of the 20th century. Expressionist anthology *Twilight of mankind* is published in 1919. This anthology serves as a tuning fork of all “Symphony of the latest poetry”, as it was specified in the subtitle. Not only in the German-speaking area, but also in Russia, the atmosphere of impending twilight was a sign of an entire era and coincided with the currents of the avant-garde movement on a universal scale. The interconnected constants of this perceptions, such as the motives of the victim, doom, death, despair, longing, fear, were quite specific to this age and meant more than mere minor emotion, — it’s an important cultural phenomenon waiting to be understood. In the artistic field of expressionism, the tanatological code that contains a whole spectrum of the main mythologem of the avant-garde, is the core, acting as a sort of counterway, a reversal of the utopian-transformative code.

«Сумерки человечества» — это книга-памятник. Памятник культуры определенной эпохи. Изданная впервые в 1919 году как антология экспрессионистов, она стала со временем, по словам составителя сборника Курта Пинтуса, «не только целостным и замкнутым, но и законченным, итоговым документом этой эпохи». Действительно, «Сумерки человечества» — это не просто метафора, это формула эпохи. Случайно ли появление в 1918 году труда *Der Untergang des Abendlandes*, известного русскому читателю как «Закат Европы» и означающего буквально «Закат Запада», то есть, по сути — закат всей культурной ойкумены? В своем предисловии к сборнику К. Пинтус пояснял, что им двигало желание отразить мироощущение одного поколения — поколения «мучеников и страстотерпцев, борцов и упрямцев, очень рано ушедших из жизни или состарившихся в нужде и страданиях, поколение, какого совершенно точно не было нигде и никогда в мировой литературе» [цит. по: 8, с. 190]. Много позже Г. Бенн описывал именно поколение едва ли не теми же самыми словами: «Это было поколение, которое несло на себе большое бремя: осмеяно, презренно, с клеймом политического вырождения вытолкнуто из жизни, поколение, которое было молниеносно сражено войной или обречено на короткую жизнь» [цит. по: 8, с. 190]. Это действительно целостная характеристика немецкого экспрессионистского поколения.

Да, это было предвоенное поколение, обостренно переживавшее висевшее в воздухе предвестие апокалиптического взрыва экзистенциальных основ. Образами войны и смерти буквально бредил австрийский художник и писатель экспрессионист А. Кубин, создавший в 1903 году живописный образ полумеханического монстра под названием «Война». Сам Кубин в своем фантазмагорическом романе «Другая сторона» (1909) описывал некоторое «царство грез», оборачивающееся чудовишным кошмаром, где «фантазии были реальными фактами. Странное заключалось лишь в том, как подобные представления могли одновременно возникать во многих головах. Люди сами внушали себе то, что им хотелось» [7, с. 68]. Причем не только во многих головах, но и в разных краях света практически одновременно. Было ли это проявлением типично авангардистской инверсии форм и смыслов, совмещающей концы и начала, синтезирующей утопизм и танатологию? Эпоха давала ответ:

Утопия! под купол твой свинцовый,
Под твой сияющий зенит,
Под купол твой — лазорево-грозовый
Челн современника скользит⁽¹⁾.

Так в переводе О. Мандельштама (1925) звучало стихотворение «Утопия» немецкого поэта М. Бартеля.

Для экспрессионистской поэзии и прозы в целом характерно некое предзнание надвигающегося вселенского катаклизма и в то же время — трагическое приятие будущей беды. Впрочем, это касается далеко не только экспрессионизма и отнюдь не только Германии [4, с. 56]. Вот что писал в 1919 году К. Пинтус: «Люди теперь бежали от окружающей действительности в недействительность, они хотели проникнуть сквозь поверхность явлений к их сущности, обнять или уничтожить врага, поддавшись духовному порыву; но прежде всего они попытались <...> защититься от окружающего мира, смешав в одну гротескную кучу все явления, легко воспарив над этим вязко-текучим лабиринтом <...> или же с цинизмом кабареиста они находили прибежище в визионерских картинах (ван Ходдис)» [10, с. 8]. Это экспрессионистское видение культурной ситуации многое проясняет, в частности двойственное отношение к войне.

В том же 1919 году В. Хлебников писал в работе «Наша основа»: «Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в водах небытия» [13, с. 253]. Вообще, в авангардистской парадигме танатология — это своего рода расширение пределов жизни. Переживалась в полном смысле экзистенциальная пограничность: Андрей Белый отмечал «космическую сверхмерность войны», «Нас обстал кризис жизни: на перевале сознания подстерегают нас кризисы жизни» [1, с. 182]. Ведь танатология как таковая и есть манифестация онтологического пограничья, порубежья, когда смыкаются концы и начала всего человекобытия. «Обновляющее влияние войны на личность было популярной темой в русской военной литературе», — писал исследователь Х. Бен [15, с. 92].

(1) Мандельштам О.Э. Утопия // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Стихи и проза 1921–1929 гг. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. С. 182.

Специфику этого влияния и синдром «культы кровавой жертвы» метко описал А. Чёрный: «В немецком общественном сознании параллельно возникают две различные поэзии, две мифологии смерти. С одной стороны, в тылу, прославляются личная доблесть, а гибель за Отечество преподносится как единственная достойная цель в жизни. <...> Каким бы бесчеловечным варварством ни казалось нам сознательное заклание соотечественников на алтаре войны, но именно этот возвышенный образ пользовался особой популярностью патриотических стихотворцев немецкоязычного мира» [14, с. 23].

Сама эпоха диктовала особый тип мироощущения, проникнутый танатологическими обертонами. Образ войны поначалу был скорее мифологичным, как, например, в поэзии Г. Гейма, подлинного певца смерти и провидца войны, и лишь затем сделался социополитической реальностью. Возможно, изначальной была сама идея всеобщего противоборства: борьба с традицией, культурой, солнцем, временем, историей, идейными противниками, наконец. Это мироотношение прекрасно определил И. В. [А-Я]/Кондаков: «В самом деле, не литературные явления, не философские идеи, не произведения искусства следовали за событиями социально-политической и экономической истории России, — но совсем напротив: культурные явления по своим идеям, пафосу, образам предшествовали политике и экономике, предвосхищали их, подготавливали их осуществление в материальной форме!» [6, с. 22]. Мотив обреченности (достаточно вспомнить «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама), сгущение катастрофизма бытия пронизывают поэзию той поры, обретая свое формульное выражение в цветаевском: «Жизнь — это место, где жить нельзя». Естественно, танатологическим кодом отмечен весь комплекс авангардной эпохи, а не только русской культуры того времени. Как часто бывает, личная судьба художника корреспондировала с историческими обстоятельствами; онтогенез коррелировал с филогенезом. Характерные мотивы вселенского катастрофизма, машинно-механистического кошмара, угнетающего личностное самобытие, определяют творчество мирискусника М. Добужинского — от лондонского цикла 1906 года до «Городских снов» (1918), находящихся образно-пластическую параллель в искусстве протоэкспрессиониста Джеймса Энсора.

Да и сама война представляла всего лишь образом эсхатологического мироощущения, атмосферы предгрозя, двойственного пережи-

вания одновременно ужаса и восторга, зафиксированного во многих свидетельствах эпохи. Достаточно вспомнить гравюру «Пророк» (1912) Э. Нольде — это лицо с застывшим выражением ужаса. На философско-отрефлексированном уровне убедительнее многих об этом писал Н. Бердяев. Именно он не переставал рассматривать войну (Первую мировую) прежде всего как *духовный феномен* по преимуществу: «Война есть духовное событие, духовная борьба, прежде всего духовная, а потом уже материальная» [3, с. 81]. Война есть возрождение, она чревата новой духовностью, особенно для такой провиденциалистской страны, как Россия. Конечно: «Война — страшное зло, но не только зло, она двойственна, как и многое на свете» [3, с. 11]. Почему так? А вот почему: «Война вызывает чувства столь противоречивые, что почти невозможно привести их к согласию. Мучительное переживание ужасов войны, подавленность смертью, страданием и разрушением, которые она несет в мир, сменяется гордым сознанием беспредельности сил человека, героизма человеческой природы, лишь прикрытого толстым пластом слишком мирной жизни, но никогда не умирающего. Ленив человек, и огромные духовные силы его дремлют. Нужны великие потрясения, катастрофа личная и мировая, чтобы пробудить все силы человека» [3, с. 40]. А главное: «Завоевание духовности есть главная задача человеческой жизни. Но духовность нужно шире понимать, чем обыкновенно понимают. Духовность нужна и для борьбы, которую ведет человек в мире» [2, с. 320]. Ибо: «Духовность связана или с эсхатологией индивидуальностей, или с эсхатологией всемирно-исторической» [2, с. 325]. Вот почему война оказывается «одухотворенной», «духовной», несущей не только духовный подъем человечества, но нечто большее: после мировой войны «человека ждет не спокойная и мирная жизнь, а какое-то иное, духовное продолжение мировой войны» [3, с. 44].

Все это звучит страшно, но ведь философ всего лишь выражал на своем языке утопистские идеи, витавшие в воздухе и разными людьми высказывавшиеся по-разному. Возникает дихотомия «трагического» и «эпического» человека: «Эпическое идет на общую потребу и в круговую поруку жизни преимущественно <... > трагическое же — социально, как почин сдвига и вещая тревога» [5, с. 375], — писал в 1917 году Вяч. Иванов. Уже в наше время историк и теоретик культуры В. Толмачев приходит к выводу: «Мир, как по-

казывает литература последних ста лет, не самый выигрышный ориентир, тогда как война является и бродильным началом культуры, и состоянием творческого сознания, и его наваждением, и принципом игры» [12, с. 6—7].

Но если в Германии, если в России веяло предвестием, а позже и переживанием войны, что, конечно, обуславливало атмосферу сумрачности, то как объяснить, что эта сумеречность оказалась знаком целой эпохи и совпала с токами авангардистского движения? Стоит окинуть взглядом горизонт мировой культуры первых десятилетий века, как тут же обнаруживается очевидная общность умонастроений художников и мыслителей совершенно разных культурных миров. Так, мандельштамовские *Tristia* (1920) могли бы стать девизом современной ему поэзии молодого П. Неруды, заявлявшего: «Знайте: я стражду не человеческой болью, / Знайте: боль моя больше, чем вся моя жизнь»⁽²⁾. Сходные строки можно найти у другого чилийца, В. Уйдобро, и у перуанца С. Вальехо: «Я переживаю эту боль не как Сесар Вальехо. Я страдаю сейчас не как художник, не как человек, не даже как просто живое существо... Я просто страдаю» [17, р. 224]. Этот фрагмент из «Стихов в прозе» едва ли не буквально перекликается со строками из манифеста К. Эдшмида «Об экспрессионизме в литературе и о новой поэзии» (1920): «Больной больше не есть просто страдающий индивидуум — он становится самой болезнью, плоть его вбирает в себя боль всего мироздания...» [16, р. 55]. Воистину сумеречное умонастроение царило в искусстве революционных десятилетий. Но эта боль за все мироздание, пронизывающая весь художественный текст эпохи, была так же связана с энтузиастическим пафосом созидания, как вечерняя заря с утренней.

Знаю, умру на заре! На которой из двух,
Вместе с которой из двух — не решить по заказу!
Ах, если б можно, чтоб дважды мой факел потух!
Чтоб на вечерней заре и на утренней сразу!⁽³⁾

(2) *Неруда, Пабло*. Восторженный прашник // *Неруда, Пабло*. Собрание сочинений: В 4 томах. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1978. С. 74.

(3) *Цветаева М.* Знаю, умру на заре // *Цветаева М.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1990. С. 152. (Библиотека поэта. Большая серия.)

Так в 1920 году М. Цветаева утверждала свое предназначение как поэта. Отнюдь не случайно это мироощущение отзывается в поэзии чилийца В. Уйдобро «Песню смержизни» («*Canción de la muervida*») и вызывает у поэта совершенно иного склада — Р.-М. Рильке — сходный отклик о собственном творчестве: «*Утверждение жизни и смерти в „Элегиях“ становится единством*» [11, с. 303].

Годом раньше «Сумерек человечества» Мандельштам написал свои провидческие «Сумерки свободы». В этом же ряду может фигурировать уже упоминавшийся посмертный сборник стихотворений Г. Гейма *Umbra vitae* («Сумрак жизни», 1911—1912), где появляется предвестническое стихотворение «Война», написанное за три года до начала Первой мировой:

Она востала, востала от долгого сна,
Из-под глубоких сводов востала она,
Высится в сумерках, безвестна и велика,
И стискивает месяц черная ее рука⁽⁴⁾.

(Пер. М. Гаспарова.)

Уносит жизни любящих «Смерч» (1914) О. Кокошки в его самом известном полотне (в другом переводе — «Невеста ветра»). Катастрофична серия «городских пейзажей» Людвига Майднера: к 1913 году относится его взрывная картина «Апокалиптический город». Исполнены надлома и надрыва все полотна австрийского экспрессиониста Эгона Шиле, особенно его жуткая «Агония» (1912). Несколько ранее заявляет о себе группа итальянских поэтов-«сумеречников» (*serpuscolari*). Гвидо Гоццано, один из наиболее видных «сумеречников», писал в стихотворении «Августовский дождь» (1911):

Гляжу на землю, омытую дождем, и слышу
Рокот отдаленный и дрожь тревоги <...>
И стражду болью всех, кто также
Исполнен грусти — пустой и безнадежной...

(Пер. мой. — Ю.Г.)

Припомним и цикл стихотворений Альберто Савиньо «Песни полусмерти», опубликованных Г. Аполлинером на французском в 1914 году. Но еще раньше, в 1906 году, появляется философский

(4) *Гейм Г.* Вечный день. *Umbra Vitae*. Небесная трагедия. М.: Наука, 2003. С. 85.

труд Джованни Папини «Сумерки философов» (Il crepuscolo dei filosofi), ставший первой крупной его работой и, возможно, вдохновленный «Сумерками богов» Ф. Ницше (Götzen-Dämmerung).

В 1910—1920-е годы появляются «сумеречники» («penumbistas») и в бразильской литературе — это Марио Педернейрас (автор поэмы *Срепúculo*), Филипе д'Оливейра, Роналд де Карвальо, создавший название группы — «сумеречники». Творчество группы носило скорее символистский характер, но отличалось выраженной минорной тональностью. Много раньше, в 1913 году, появляются «Сумеречные впечатления» (*Impressões do crepúculo*) португальца Ф. Пессоа, изобретшего собственное течение под названием «интерсекционизм» (вариант кубизма). В 1922 году выходят «Сумраки» (*Crepusculario*) Пабло Неруды. Такого рода свидетельства одновременного переживания сумеречности бытия в разных концах земного шара убедительно говорят о типологической двойственности мироощущения, облакающегося в образ заката-рассвета и проникнутого предчувствием эсхатологического преображения.

Свет будит тьму

Тьма топит свет,

— писал в стихотворении «Сумерки» (1919) немецкий экспрессионист Август Штрамм⁽⁵⁾. Совсем не случайно в 1919 году у Б. Пастернака вырвались слова «А в наши дни и воздух пахнет смертью»⁽⁶⁾.

Особенно примечательно мотив сумеречности был развит Т.С. Элиотом в его сборнике «Полые люди» (1925), своеобразно продолжаящем «Бесплодную землю». И тот, и другой сборники исполнены всяческой «сумрачности» и «сумеречности». Жизнь для «полых людей» — это лишь «призрачное царство смерти», за которым их ждет «иное царство смерти» (здесь опять полная переключка и с Вальехо, и с Цветаевой):

Здесь нет глаз

Глаз нет здесь

(5) Штрамм А. Сумерки // Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М.: Московский рабочий, 1990. С. 98.

(6) Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. I: Стихотворения и поэмы. 1910—1930-е гг. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1990. С. 181. (Библиотека поэта. Большая серия.)

В долине меркнувших звезд

В полой долине

В черепе наших утраченных царств⁽⁷⁾.

(Пер. А. Сергеева.)

Следует специально подчеркнуть, что в поэтике авангарда танатологический код переплетался с кодом виктимационным, выводя на тему сакрального жертвенничества.

В целом идея смерти была парадигматична для умонастроений эпохи и коррелировала с соответствующей социально-исторической проблематикой. Такие связанные между собой константы этого мироощущения, как мотивы жертвы, обреченности, смерти, отчаяния, тоски, страха, были совершенно специфичны для данной эпохи и подразумевали нечто большее, нежели только минорный эмоциональный настрой, — они являют собой важный культурогенный феномен, ждущий своего осмысления. Совершенно справедливо отмечает Н. Пестова: «Dämmerung (сумерки) — одна из ведущих „метафор эпохи“. Название главной экспрессионистской антологии „Сумерки человечества“ (*Menschheitsdämmerung*, 1919) — метафора главного мировоззренческого, эстетического и структурного принципа экспрессионизма — амбивалентности, так как *Dämmerung* — это и символ захода, заката, конца, и символ начинающегося, едва забрезжившего нового дня. В этом символе — типичный экспрессионистский симбиоз „всего и всего ему обратного“ от полюса абсолютной негативности до полюса абсолютной позитивности» [9, с. 321]. Во всяком случае, танатологический код эпохи был множественным, содержал в себе одновременно целый «пучок смыслов», реализующийся в характерных умонастроениях и практике, построенных по принципу семиотической инверсии.

Таким образом, в авангардистской картине мира танатологический код, содержащий в себе целый спектр основных мифологем, является стержневым, выступая своего рода противоположностью, реверсом кода утопически-трансформационного. Человек чувствовал себя стоящим у основания мира, и неудивительно, что в его сознании трансформационный код отражался в коде танатологическом, и наоборот.

(7) Элиот Т.С. Полые люди // Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы. М.: Радуга, 2000. С. 103.

Война (реальная) была мировой, но образ ее существовал в сознании современников задолго до самого исторического события и интерпретировался не иначе как через картину вселенской катастрофы, обновительного космогонического акта, всемирного пожара, уничтожающего прежнее мироустройство. «Война есть основное явление нашего мирового эона. Это факт не только человеческой, социальной и исторической жизни, но и жизни космической» [2, с. 305], — писал Бердяев уже в 1940-е годы, итожа свои более ранние соображения. Во всех мировых культурах поэт ощущал себя демиургом и жертвой в ритуале создания нового мира, выражая в своем творчестве и в своей личности основной модус эпохи во взаимобратимости двух его аспектов: творения и гибели одновременно, прораставших в мифологему вселенской войны. В результате оба кода оказывались изоморфными культурогенными факторами.

Список литературы:

- 1 *Белый А.* Очерки 1916 года для газеты «Биржевые ведомости»: Кризис жизни // Русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны: Публикации, исследования и материалы. М.: ИМЛИ, 2014. С. 182–185.
- 2 *Бердяев Н. А.* О назначении человека. М.: Республика, 1993. 383 с.
- 3 *Бердяев Н. А.* Футуризм на войне: Публицистика времен Первой мировой войны. М.: Канон+: Реабилитация, 2004. 383 с.
- 4 *Гирин Ю. Н.* Авангард как пограничная форма культуры // Диалог со временем. 2013. № 42. С. 46–67.
- 5 *Иванов Вяч.* Два лада русской души // Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 373–376.
- 6 *Кондаков И. В.* Введение в историю русской культуры. М.: Аспект-пресс, 1997. 687 с.
- 7 *Кубин А.* Другая сторона. Екатеринбург. Изд-во Уральского университета, 2000. 292 с.
- 8 *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т., 1999. 463 с.
- 9 *Пестова Н. В.* Экспрессионизм // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика / Под ред. Ю. Н. Гирина. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 293–359.
- 10 *Пинтус К.* Начать с того... // Иностранная литература. 2011. № 4. С. 8–12.
- 11 *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. 454 с.
- 12 *Толмачёв В. М.* Война и культура, культура войны? // Литература и война. Век двадцатый: Сборник статей к 90-летию Л. Г. Андреева / Под ред. О. Ю. Пановой, В. М. Толмачёва. М.: МАКС-Пресс, 2013. С. 5–7.
- 13 *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Проза. Статьи, декларации, заметки. Автобиографические материалы. Письма. Дополнения. СПб.: Гуманитар. агентство «Акад. проект», 2001. 682 с.
- 14 *Чёрный А. В.* Немецкий голос Великой войны: Предисловие // Поэты Первой мировой. Германия, Австро-Венгрия / Сост., пер. с нем. А. В. Черного. М.: Воймега; Ростов-на-Дону: Prosödia, 2016. С. 5–34.
- 15 *Ben Hellman.* Маленький человек и великая война. Повесть Л. Н. Андреева «Иго войны» // *Ben Hellman.* Встречи и столкновения: Статьи по русской литературе. Helsinki, 2009. С. 89–99.
- 16 *Edschmid K.* Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1919. 78 s.
- 17 *Vallejo C.* Poesía completa. La Habana: Arte y Literatura: Casa de las Américas, 1988. 404 p.

References:

- 1 Belyj A. Oчерki 1916 goda dlya gazety "Birzhevye vedomosti": Krizis zhizni [Essays of 1916 for the Newspaper "Birzhevy Vedomosti": The Crisis of Life]. *Russkaya literatura v istoriko-kul'turnom kontekste Pervoj mirovoj vojny. Publikacii, issledovaniya i materialy* [Russian Literature in the Historical and Cultural Context of the First World War: Publications, Research and Materials]. Moscow, IMLI Publ., 2014, pp. 182–185. (In Russ.)
- 2 Berdyaev N. A. *O naznachenii cheloveka* [About the Destination of a Person]. Moscow, Respublika Publ., 1993. 383 p. (In Russ.)
- 3 Berdyaev N. A. *Futurizm na vojne: Publicistika vremen Pervoj mirovoj vojny* [Futurism at War: Journalism of the Times of the First World War]. Moscow, Kanon+ Publ., Reabilitaciya Publ., 2004. 383 p. (In Russ.)
- 4 Girin Yu. N. Avangard kak pogranichnaya forma kul'tury [Avangard as a Borderline Form of Culture]. *Dialog so vremenem*, 2013, no. 42, pp. 46–67. (In Russ.)
- 5 Ivanov Vyach. Dva lada russkoj души [Two Moods of the Russian Soul]. *Rodnoe i vseleskoe* [Native and Universal]. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 373–376. (In Russ.)
- 6 Kondakov I. V. *Vvedenie v istoriyu russkoj kul'tury* [Introduction to the History of Russian Culture]. Moscow, Aspekt-press Publ., 1997. 687 p. (In Russ.)
- 7 Kubin A. *Drugaya storona* [Other Side]. Ekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo Universiteta Publ., 2000. 292 p. (In Russ.)
- 8 Pestova N. V. *Lirika nemeckogo ekspressionizma: profili chuzhesti* [The Lyrics of German Expressionism: Profiles of Strangers]. Ekaterinburg, Ural'skij gos. ped. un-t. Publ., 1999. 463 p. (In Russ.)
- 9 Pestova N. V. Ekspressionizm [Expressionism]. *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika* [Avangard in the Culture of the 20th century (1900–1930): Theory. History. Poetics], ed. by Yu. N. Girin. Vol. 1. Moscow, IMLI Publ., 2010, pp. 293–359. (In Russ.)
- 10 Pintus K. Nachat' s togo... [To Begin with...]. *Inostrannaya literatura*, 2011, no. 4, pp. 8–12. (In Russ.)
- 11 Ril'ke R.-M. *Vorpsvede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stihi* [Worpswede. Auguste Rodin. Letters. Poems]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 454 p. (In Russ.)
- 12 Tolmachyov V. M. Vojna i kul'tura, kul'tura vojny? [War and Culture, Culture of War?]. *Literatura i vojna. Vek dvadcaty: Sbornik statej k 90-letiyu L. G. Andreeva* [Literature and War. The Twentieth Century: A Collection of Articles for the 90th Anniversary of L. G. Andreev], ed. by O. Yu. Panova, V. M. Tolmachyov. Moscow, MAKS-Press Publ., 2013, pp. 5–7. (In Russ.)
- 13 Hlebnikov V. *Sobranie sochinenij, v 3 t. T. 3: Proza. Stat'i, deklaracii, zametki. Avtobiograficheskie materialy. Pis'ma. Dopolneniya* [Collected Works, in 3 vol. Vol. 3: Prose. Articles, Declarations, Notes. Autobiographical Materials. Letters. Additions]. St. Petersburg, Gumanitar. agentstvo "Akad. proekt" Publ., 2001. 682 p. (In Russ.)
- 14 Chyornyj A. V. Nemeckij golos Velikoj vojny: Predislovie [The German Voice of the Great War: Preface]. *Poety Pervoj mirovoj Germaniya, Avstro-Vengriya* [Poets of the First World War. Germany, Austria-Hungary], comp., transl. from germ. A. V. Cherny. Moscow, Vojmega Publ., Rostov-na-Donu, Prosodia Publ., 2016, pp. 5–34. (In Russ.)
- 15 Ben Hellman. Malen'kij chelovek i velikaya vojna. Povest' L. N. Andreeva "Igo vojny" [The Little Man and the Great War. L. N. Andreev's Novel "The Yoke of War"]. *Vstrechi i stolkoveniya. Stat'i po russkoj literature* [Meetings and Collisions. Articles on Russian Literature]. Helsinki, 2009, pp. 89–99. (In Russ.)
- 16 Edschmid, K. *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin, Erich Reiß Verlag, 1919. 78 s.
- 17 Vallejo, C. *Poesía completa*. La Habana, Arte y Literatura, Casa de las Américas, 1988. 404 p.

УДК 7.01
ББК 87.8
DOI: 10.51678/2226--0072--2021--3-96-111

Андреева Екатерина Юрьевна

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член
Международной ассоциации критиков AICA, Москва
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
andreyevaek@gmail.com

Ключевые слова: искусство, кино, видео, экран, символика,
симптоматика, откровение.

Андреева Екатерина Юрьевна

Экранируя откровение: Билл Виола – Андрей Тарковский

Статья посвящена проблеме генерирования символического содержания в современном искусстве, которая напрямую связана с витальностью самого искусства, зависящей от способности создавать в произведениях универсальную картину мира. В искусстве XX века начинается процесс подмены символики симптоматикой, который постепенно приводит к сужению сферы символического содержания культуры, так как многозначные символы заменяются вполне однозначными симптомами или знаками той или иной травматической проблематики. Этот процесс связан с материализацией символического и в целом с усилением материалистической доминанты в культуре 1920–1960-х годов. В статье проблема воплощения символов рассматривается на примере творчества кинорежиссера Андрея Тарковского и видеохудожника Билла Виолы, который во многом наследует Тарковскому в 1980–2010-е годы. Сравнительный анализ строится на основе произведений Тарковского и Виолы, в которых оба мастера стремятся создать моменты откровения. Эти символические моменты Гёте и его истолкователь философ Карен Свассян называют откровениями неисследимого — всеобщего, открытого в частном. Тарковский и Виола стремятся создавать такие моменты на экранах, прибегая чаще всего к показу взаимодействия героев с символическими стихиями огня и воды. Также оба они используют в качестве резерва символического реконструкции произведений европейской живописи эпохи Ренессанса и барокко. Их поиск не всегда успешен именно в силу подмены символического образа симптоматическим: замены неисследимого или непредставимого сценами снов или галлюциноза. Однако поиск Тарковского и Виолы настолько интенсивен, что сама неоднозначность его результатов является важнейшим симптомом состояния современной культуры, свидетельствуя о кризисе в понимании возможностей репрезентации бытия. Обратившись к экранному искусству, к той форме жизни, которая становится структурообразующей, и Виола, и Тарковский стремятся воссоздать в ней возможность откровения, присутствие сверхматериального образа, открывающего спасительный жизненный путь.

Andreeva Ekaterina U.

Doctor of Philosophy, PhD in Art Studies, Member of AICA, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
andreyevaek@gmail.com

Keywords: art, cinema, video, screen, symbolism,
symptomatology, revelation.

Andreeva Ekaterina U.

Screening the Revelation: Bill Viola – Andrei Tarkovsky

The article is devoted to the problem of generating symbolic content in contemporary art. The problem is directly related to the vitality of art itself, which depends on the ability to create a universal picture of the world. In the art of the 20th century, the process of replacing symbolism with symptomatology begins, which gradually leads to a narrowing of the sphere of the symbolic content of culture, since ambiguous symbols are replaced by completely unambiguous symptoms or signs of a particular traumatic problems. This process is associated with the materialization of the symbolic and, in general, with the strengthening of the materialist dominant in the culture of the 1920s–1960s. The article examines the problem of the embodiment of symbols using the example of the work of film director Andrei Tarkovsky and video artist Bill Viola, who largely inherited Tarkovsky in the 1980s–2010s. The comparative analysis is based on the works of Tarkovsky and Viola, in which both masters strive to create moments of revelation. These symbolic moments, Goethe and his interpreter, the philosopher Karen Swassjan, call the revelations of the unsearchable — the universal, open in the private. Tarkovsky and Viola strive to create such moments on the screens, most often resorting to showing the interaction of the characters with the symbolic elements of fire and water. Also, both of them reconstructed different European paintings of the Renaissance and Baroque as a reserve of symbolic. Their search is not always successful precisely because of the substitution of a symbolic image for a symptomatic one: replacement of the unsearchable or unimaginable with scenes of dreams or hallucinosis. However, the search for Tarkovsky and Viola is so intense that the very ambiguity of the results is the most important symptom of the state of modern culture, testifying to a crisis in understanding the possibilities of representation. Turning to screen art, to that form of life that becomes structure-forming, both Viola and Tarkovsky strive to recreate in it the possibility of revelation, the presence of a supermaterial image that opens a saving life path.

Разговор о витальности искусства, несомненно, связан со способностью художников и их произведений воздействовать на зрителей. В этом отношении российский кинорежиссер Андрей Тарковский и американский видеохудожник Билл Виола оба являются чемпионами витального искусства, влияющего на несколько поколений зрителей во всем мире. Между творчеством Билла Виолы и Андрея Тарковского есть определенная преемственность, связанная со стремлением превратить экран в место откровения, то есть богоявления (эпифании или revelation). Зритель фильмов Тарковского и видеоинсталляций Виолы ощущает себя не только посетителем кинотеатра или музея, но и предстоящим. Тем, к кому обращена проповедь в образах. Именно так чувствовала себя я на сеансе «Сталкера» году в 1980-м, слыша с экрана «Откровение Иоанна Богослова», или в 1993-м в Лозанне, глядя на алтарные экраны «Нантского триптиха» — предельно откровенную визуальную трансляцию тайн рождения и смерти. «Нантский триптих» (1992) поражал настолько сильно, что спустя два года, познакомившись в Нью-Йорке с куратором Лианн Мелла, я сразу же предложила ей сделать выставку в Петербурге, и в 1996-м мы осуществили проект американского видеоарта «Вдоль границ», впервые представив инсталляцию Виолы в России. Это была работа «Познание сердца» (1983), а сам «Нантский триптих» привезла в Москву в 2010-е Ольга Шишко.

Посетитель выставок Виолы, как и зритель фильмов Тарковского, ощущает себя в эпицентре натурфилософских стихий: наряду с персонажами инсталляций и фильмов в них действуют *вода* и *огонь*. Искусство представления этих стихий издревле глубоко символично. Вот что пишет о символизме воды Михаил Гаспаров: «Еще в Средние века... составлялись словари символов, перечислявшие, например, что „вода“ в Писании может означать Христа, Святого Духа, высшую мудрость, многоглаголание, крещение, тайноречие пророков, невзгоду, богатство мира сего, плотское наслаждение, зыбкость мыслей, усладу искушения, кару адову и многое другое. Этот опыт библейской символики очень повлиял на судьбу слова „символ“: в „светском“ понимании оно оставалось простым риторическим приемом... в „духовном“ же понимании оно прочно оказалось связано с религиозной тематикой как земной знак несказуемых небесных истин» [2, с. 303].

Несложно трактовать видеоарт Виолы продолжением духовного в прямом смысле слова кинематографа Тарковского⁽¹⁾. Мы встречаем в «Тристане» (2005) версию так восхитившего всех в 1970-е «ночного полета» матери героя из «Зеркала» (1974). Основной у Виолы мотив воды как сакральной субстанции, стихии, которая одновременно несет память о бессмертии и является носителем смерти («Три женщины», 2008), также восходит и к мировому искусству и, конкретно, к многочисленным символическим кадрам кинематографа Тарковского. Перечислим их в хронологическом порядке. Прежде всего, это страшный сон из «Иванова детства» (1962), в котором подросток видит себя в колодце, и потом словно бы призрачный затопленный водой лес — территория смерти, где пролегает путь лодки-ладьи разведчиков и их жертвенного подвига. Виола создает подобные сновидческие «марины» неоднократно, начиная с «Нантского триптиха» (1992), герой которого будто во сне парит в пространстве огромного экранного колодца, и продолжая «Пятью ангелами Миллениума» (2001). Это космические дожди «Соляриса» (1972) и земной, но от этого не менее апокалиптический ливень в «Зеркале», передающий крайнюю степень опасности и потом пролившийся в нескольких видеоинсталляциях Виолы («Выход к свету дня», 2002; «Плот», 2004).

Еще один ливень в «Сталкере» (1979) преобразует группу сидящих в тоннеле спинами друг к другу главных героев, изверившихся в себе и мире, утративших свои земные искусительные страсти, ради которых они рисковали в Зоне, и теперь готовых умереть или духовно воскреснуть. Виола так же осеняет каплейю — вестью перерождения своих «Невинных» (2007). Это и ручей — граница миров в «Сталкере», озвученный чтением «Апокалипсиса», в водах которого под колеблющимися речными травами плывут, словно погребенные, уносимые течением жизни, улики западной цивилизации. На кочке в водах этого ручья Сталкера охватывает сон, и он засыпает — так через десятилетие станут впадать в забытие многие вестники-мученики Виолы — в позе апостола из Преображения в Гефсиманском саду. Наконец мы добрались до бассейна св. Екатерины Сиенской, той самой героини

(1) Достаточно сравнить исследования кинематографа Тарковского [3] и видеоинсталляций Виолы [10].

«Комнаты Екатерины» Виолы. В этом бассейне в Баньо Виньони испытывает свою крестную муку герой «Ностальгии» (1983). В фильме пустой бассейн — символ неполноты земной жизни, через мыслимые воды которой герой должен пронести горящую свечу, духовный светоч, и он умирает, не в силах довести до конца священнодействие.

К этому ритуальному самоубийству писателя Горчакова в «Ностальгии» подталкивает знакомство с итальянским юродивым Доменико, который совершает самоожжение в Риме прямо на Капитолийском холме на крупе коня Марка Аврелия. Герой следующего и последнего фильма Тарковского — «Жертвоприношения» (1986), чтобы спасти мир от ядерной катастрофы, побуждаемый таким же местным юродивым, сжигает собственный дом и отправляется доживать свой век в лечебницу для душевнобольных. Такие же сакральные, жертвенные костры пылают в инсталляциях Виолы «Огненная женщина» (2005) и «Мученики» (2014).

Экраны, на которые проецируются произведения Тарковского и Виолы, обладают мощной суггестией — силой внушения, способной заставить зрителя всеми чувствами, не только зрением, но, кажется, тактильно пережить стихию зрелища, прочувствовать струи воды и волны огня. Виола, как и Тарковский, стремится создать парадоксальные живые картины, в которых документальность, достоверность неотделимы от опыта сновидения, погружения в иллюзию, если не галлюцинацию. Зритель в данном случае — буквально очевидец, то есть и зритель, и свидетель одновременно. Свидетель события чудесного, символом которого у обоих художников часто является само искусство Ренессанса. Если в «Ностальгии», снятой в Италии, на экране в сумраке церкви возникает настоящая Мадонна дель Прато Пьеро делла Франческа, то в созданных в СССР «Солярисе» и «Зеркале» живопись «цитируется» — пребывает на страницах альбомов, в репродукциях, которые и доносили образы «искусства с того света» до советской интеллигенции. Более того, Тарковский стремится построить кадр как воплощение живописной композиции в реальном пейзаже: таков зимний пейзаж «Зеркала», воссоздающий атмосферу «Охотников на снегу» Питера Брейгеля-старшего. Виола, начав с «живой картины» — видеореконструкции в современных костюмах шедевра Якопо Понтормо «Встреча Марии и Елизаветы» (инсталляция Visitation, или «Приветствие», 1995), продолжил пе-

реводом в видео «Пьеты» Мазолино да Паникале («Явление», 2002) и аллюзией на капеллу дель Арена Джотто в своей грандиозной инсталляции для музея Гуггенхайма в Берлине «Выход к свету дня» (2002), переводящей древний язык Джотто на современный диалект компьютерных игр.

Важна и в случае Тарковского, и в случае Виолы красота старой живописи как воплощение духовного совершенства, ее земной вещный мир во всей своей материальности: ведь откровение — это и проявление Бога в мире. Если предметный мир Тарковского по-старому богат и живописен, то Виола в духе новейшего времени чаще всего ограничивает себя материей физических стихий, которые также воспринимаются как «живые», особенно вода. Акцентированный документализм, в который побуждает верить экзальтированная, почти сюрреальная фактурность, проявляет как откровение именно личный опыт: зритель словно бы видит не только фиксирующим глазом камеры/оператора, но понимающим умным зрением режиссера/бога, одновременно воспринимая и само зрелище, и его вселенский, пророческий концепт. Личный опыт Тарковского, с особенной силой проявленный в его фильмах от «Зеркала» до «Жертвоприношения», говорит и показывает прекрасный мир и совершающуюся в нем силами человека ужасную историю XX столетия, которую только осененная благодатью личность призвана искупить. Опыт Виолы столь же биографичен, но относится к другой стране и времени, где еще нет откровенного знания катастрофы, но человек тонкой настройки не может не прочувствовать в качестве катастрофы торжество материалистической цивилизации само по себе. Случай в детстве, когда художник чуть не утонул в пруду, испытал при этом состояние вневременного блаженства, становится той «первичной сценой», которую он раз за разом повторяет, начиная с мистического видео «Отражающий пруд» (1979). Повторяет, открывая в себе и для зрителя стремление к идеальной вечной жизни после физической смерти.

Но вернемся к названию «Экранируя откровение». Смысл глагола «экранировать» можно прочесть двояко: до сих пор мы приводили примеры того, в каких символических образах Тарковский и Виола материализуют откровение на экране. Но «экранировать» означает и отражать волну звука, кроме того, экран не только показывает, но и скрывает некую реальность, какое-то зрелище. То есть экран

может восприниматься помехой. Тарковский и Виола сближаются также и в том, какую реакцию может вызвать их массивная проповедь: как их откровения оказываются экранированы. В статусе признанных гениев и звезд актуального искусства, оба они на пике карьеры встречаются с критикой своих произведений. Речь идет о двух последних фильмах Тарковского и об основной выставке Виолы 2019 года. Так, Майя Туровская в своей книге о Тарковском приводит слова Тонино Гуэрры, его соавтора по сценарию «Ностальгии», об этом фильме, которые доносят эхом дискуссии по его поводу: «*Понятно, что в нем много случайного, но это свойство шедевра*», и сама же пишет о «Жертвоприношении»: «*Картина может быть названа „поздней“ в лучшем смысле этого слова*» [8, с. 167, 173]. Критики выставки «Виола/Микеланджело. Жизнь. Смерть. Перерождение» в Королевской академии искусств в Лондоне, где среди прочих были показаны грандиозные видеоинсталляции «Сон разума», «Нантский триптих», «Тристан», отмечали символическую слабость этих произведений в сравнении с камерными рисунками «Пьета» и «Воскресший Христос» и с мраморным «Тондо Таддеи» Микеланджело. Эту неудачу не стоит замалчивать или считать случайной. Наоборот, она, в сущности, так же значительна с точки зрения развития современной культуры, как и неудача Александра Иванова — создателя мегакартины «Явление Христа народу», потому что она указывает на проблему создания символического и на ощущение недостаточности символического в современном: *и незначительности присутствия символического, и его ограниченности*. Можно, разумеется, видеть в этом отторжение больших нарративов модернизма, однако мне представляется, что речь идет о сути создания художественных образов, а не о кризисе тоталитарной идеологии модернизма.

Суть эта выражается в том, что показывает нам художник, и описывается понятиями «символ» и «симптом». Мне уже приходилось об этом писать в 2004 году [1]. Если символ — понятие многозначное, связанное с тысячелетней традицией осмысления и представления мира, то симптом, наоборот, конкретно двузачен: привязан к переживанию травмы, а в греческом — еще и к случайности. Вглядимся еще раз в «Нантский триптих» — произведение, которое можно считать манифестом Виолы, которое сделало его ярчайшей звездой видеоарта и современной культуры. Мощь его воздействия связана с тем,

как художник лапидарно, можно сказать, классически ясно создает *возможность увидеть моменты рождения и смерти*. Это моменты наивысшего раскрытия Реального с большой буквы, которые каждый человек сам о себе не знает, они остаются тайной, познающейся в травматическом опыте — только через смерть и рождение другого человека. В этом восприятии таинств жизни через максимально близкое открытие сокровенного в жизни других есть элемент естественной жертвенности, сближающий зрелище смерти-рождения с христианскими изображениями крестной муки. В отличие от Гэри Хилла, своего коллеги по американскому видеоарту, который в инсталляции «Крест» (1983—1987) располагает небольшие экраны крестообразно в огромной белой пустоте стены, активируя минимализм, саспенс и «неопределенность неверия», традиционные для постмодерна, Виола наоборот поступает ретроавангардно, революционно. Он апеллирует к традиции католического алтарного образа. Основные действующие силы его видеоинсталляции — Реальное (максимально возможная физиологическая истина), преобразованное в Символическое благодаря бескомпромиссно избранной форме алтарного триптиха. Как и большинство современных художников, Виола трактует смерть и рождение физиологически, можно сказать, симптоматически: симптом жизни и смерти — боль, замещающая личность. Однако, подобно художникам христианской традиции, Виола показывает эту боль в грандиозной символической раме искупления жизни, спасения ее от смерти. Интегральной силой инсталляции является ее хронометраж: Виола соединяет моменты рождения — буквально олицетворения, когда ребенок открывает глаза и в его плоти мгновенно проявляется одушевленная личность, и смерти, когда в лице его умирающей матери душа гаснет, как экран, и плоть становится трупом. Мы видим не столько рождение и смерть тела, сколько воодушевление и отлет души. Поэтому «Нантский триптих» — это вершина проблематизации в новейшем искусстве, ведь в нем массовая безлика симптоматика преобразуется в символический образ на все времена.

Очень близок и ход мысли Тарковского в «Зеркале», которое, после многих проб, стало начинаться с документального эпизода, когда юноша преодолевает заикание и отчетливо произносит «Я могу говорить». Зритель, подсознательно знающий о том, что «в начале было слово» — это его тайное знание, так как он живет в антирелигиозной

стране, — не может не осознать этого указания на то, что не только травма, расстройство речи преодолимы, но что на экране совершается откровение свободы слова — момент освобождения души. В своем дальнейшем творчестве и Тарковский, и Виола движутся в сфере этой проблематики преобразования телесного, симптоматического опыта в символический. Так, Виола, реконструируя с помощью актеров «Встречу Марии и Елизаветы» и понимая недостаточность актерской игры в сравнении с идеальными образами Понтормо, вводит в изображение момент абстрактного нечеловеческого огненного цвета-света, ласкающего беременный живот Мадонны — интегральный момент этой видеоинсталляции, преображающий бытовое время встречи во вселенское. Однако именно в более поздних фильмах Тарковский и Виола одинаково усиливают воздействие симптоматики, физиогномических гримас («Квintет безмолвных» (2000) и «Церемония» (2002); сцены в бассейне и финал «Ностальгии»), в результате чего интегральная символизация фиксируется в фильме или инсталляции в качестве знака, не достигая силы олицетворения в образе.

Корни этой проблемы, которую можно обозначить как подмену символики симптоматикой, уходят во времена наивысшего подъема и самосознания «вещной», «фактурной», одним словом, материалистической культуры модернизма — в 1910—1930-е годы, когда формируется наука об искусстве, знание становится формализованным, и один из его создателей Эрвин Панофский использует выражение «история культурных симптомов или „символов“» [6, с. 55], явно не испытывая терминологического дискомфорта. Эрнст Гомбрих в 1950-е уже воспринимает проблематичность данного уподобления и указывает на него как на *причину иссякания смысловых иерархий искусства*, начиная с эпохи романтизма, когда экспрессия выражения (симптом) становится более важной, нежели содержание. Гомбрих, таким образом, прослеживает проблематичную генеалогию Нового Возвышенного американского и европейского абстрактного экспрессионизма [11, р. 25, 49—52]. Любопытно, что исследовательница творчества Виолы Рина Арья, обращаясь к важнейшей теме кантианского возвышенного в его творчестве, как раз интерпретирует видеоинсталляции с помощью статьи-манифеста знаменитого нью-йоркского абстракциониста Барнетта Ньюмана «Возвышенное — сейчас» («Возвышенное совершается теперь», 1948), где декларируется отказ от европейского

художественного мира в целом (от идеального абсолюта классической традиции, от трансцендентного возвышенного Канта, от неопластицизма Мондриана) в пользу американского решения проблемы новейшего искусства, лишенного в принципе возвышенных легенд и мифов. Апеллируя к названию абстрактного хита Джексона Поллока «Собор», Ньюман утверждает не само возвышенное, но желание человека, устремленное к возвышенному, и его озабоченность своими переживаниями абсолютного: «Вместо того, чтобы создавать соборы из Христа, человека или „жизни“, мы делаем [их] из самих себя» [5]. Арья, словно бы не замечая невозможности подобного уподобления в силу увлеченности Виолы как раз европейским Ренессансом, тем не менее в главном права — Виола действительно буквально создает «соборы», точнее храмовые образы, из самого себя и современных актеров перформанса, подобно тому как Тарковский заключает своего актера Олега Янковского в его воображаемом родном сельском пейзаже внутри разомкнутых в небо стен разрушенного монастыря Сан Гальгано.

Словосочетание «желание возвышенного» отсылает в современном контексте не столько к трансцендентному, сколько к психоанализу, занимающемуся исследованием симптоматики расстроенных желаний и их коррекцией. Действительно, понятие «симптом» теперь фигурирует наравне с «символом» благодаря внедрению метода психоанализа в философию и искусствознание. И в статье 2004 года я ссылалась на лаканиста Славоя Жижека, который в книге «Возвышенный объект идеологии» определяет симптом как «некий особый элемент, разрушающий свое собственное, универсальное основание» [4, с. 29]. Примером возвышенного объекта служит для Жижека разрушенный остов «Титаника» — запретная руина, омертвляющая Реальное в Символическое и, главное, символизирующая процесс разрушения *par excellence*. Процесс разрушения необходим для того, чтобы творение могло снова запуститься из Ничто, при этом очевидно, что подобно Ньюману, Жижек стремится удалить из симптоматики рудименты старинной символики и представлений о возвышенном.

За прошедшее время, однако, совершился заметный консервативный разворот в сторону «традиционных ценностей», и существует противоположное прочтение Лакана, которое спаяло симптоматику с символикой, а симптом с христианским откровением. Его предла-

гает переводчик Лакана Александр Черноглазов, вполне обоснованно ведущий свой анализ от самого православного понятия «откровение», в котором русский язык отворяет кровь, ведь экстаз духовного совершается в пресуществлении плоти. И в этом целокупно телесном и духовном смысле христианские символы выступают у Черноглазова преобразенными симптомами. «Изгнанный из реальности идеал, — пишет Черноглазов, — дает о себе знать в Реальном, в симптоме. <...> [Реальное] предстает у [Лакана] как пламя. Реальное, оно воспламеняет все. Но это пламя холодное. Пламя, которое жжет, — всего лишь маска Реального. Само же Реальное нужно искать по ту сторону, там, где абсолютный ноль...» [9, с. 25, 19].

Отметим, что, едва начав разбираться с символической симптоматикой, мы в обоих случаях сразу же встретились с водно-огненной средой Тарковского и Виолы, а это, конечно, свидетельствует об устремленности их искусства к тайнам Реального и Символического. Однако акцентируем пункты различий в трактовках симптоматики у Жижека и у Черноглазова. В секулярной интерпретации Жижека речь идет о том, как в страшной космической пустоте Реального, чтобы произошло событие творения, нужно совершить некое действие (симптом здесь как в актуальном искусстве «актор», действующая сила), в котором абсолютная негативность воплотится в «жалких, совершенно случайных, вещественных ошметках» [4, с. 206]. В христианском истолковании Черноглазова симптом не случаен, и он — не столько действие, сколько чудотворный образ, являющий истину [9, с. 235]. Как, например, в трансе галлюциноза — в религиозном экстазе являет нам эту истину лик и тело, то есть плоть святого/святой. В этот момент совершается чудо, ведь символическое и реальное отождествляются, при этом символическое обретает силу реального, а реальное — абсолютную ясность символического.

Если обратиться к нашим «алтарным» видео- и кинообразам, становится очевидной близость и Тарковского, и Виолы в большей степени к Черноглазову, чем к Жижеку. Если в их творчестве и присутствует негативность сама по себе, то это в традиционном христианском смысле негативность жертвы, зерна, умершего в земле, чтобы дать плод, самоумаления, изнурения плоти, которая уничтожается, чтобы вместить дух. Таковы пожирающий дом и прежнюю жизнь костер «Жертвоприношения», после которого зритель наблюдает

знаковую сцену полива сухого дерева — теперь оно зацветет, ведь мир не рухнул и в нем, стало быть, есть место чуду. Таковы монотонные скитания героя «Ностальгии» в каменной пустыне бассейна и, несомненно, таковы не менее монотонные мужские и женские фигуры, парящие в водах предвечных колодцев Виолы, входящие в пламя костров и являющиеся сквозь стены водопадов. Здесь мы встречаемся с пустынной негативностью минимализма, которая нарастает в творчестве Виолы, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на единственном в зрелище телесном симптоматическом иероглифе страдания — ожидании бессмертия. В этом плане Виола, используя одновременно документальную и миражную природу движущегося образа, создает паллиативы христианских видений-откровений, а также он и Тарковский продуцируют неоренессансные живые картины иллюзорного идеального мира.

Карен Свасьян, называющий символ «смысловым горизонтом» [7, с. 130], основывается на образе-размышлении Гёте: «Настоящая символика там, где частное представляет всеобщее не как сон или тень, но как живое мгновенное откровение неисследимого» [7, с. 187]. Очевидно, что лицезрение «Нантского триптиха» обогащает нас именно этим опытом откровения неисследимого. При этом центральная «створка» алтаря Виолы — зрелище сна, в который (и одновременно в воду) погружен мужчина — человек, парящий между сценами рождения и смерти. Именно эта фигура становится самой часто встречающейся в его автобиографической видеосаге. Она одновременно транслирует опыт бессознательного и опыт преображения («Тристан»), пробуждения к вечности из какого-то временного колодца, выход с территории ожидания, которая в традиционном христианском искусстве называлась чистилищем, а в искусстве буддизма — образном источнике Виолы — именуется «бардо», промежуток между смертью и новым рождением. Свасьян указывает на различную энергетическую емкость символика откровения и символика нелицетворенной транзитивности: «...символика, представляющая вечность вне времени или сводящая ее к сумме времени, и есть сон или тень. Настоящая символика открывает иное, „мгновение есть вечность“... Это единство идеально, как последнее познаваемое, реально, как познанное или могущее быть познанным, символично, ибо охватывает все случаи, и тождественно со всеми случаями. <...>

Символ — начало интеграции, сюр-балло... мощность множества символических форм» [7, с. 190, 196, 199].

В результате визуального переворота, совершенного в мировой культуре 1990—2000-х, когда реальность становится в основном экранной, а текстуальная коммуникация замещается идеографической, картина мира все больше приближается к манипулируемой галлюцинации. Эта картина мира — производное множества личин, и она отрешена от традиции символических форм, тогда как сила галлюциноза неуклонно нарастает в соответствии с возможностями новых технологий. Зритель этой картины застывает в своеобразном чистилище, переживая эхо травматической симптоматики, и не может вырваться к преобразению, к символическому олицетворению. Важнейшее противоречие современности в том, что созданные человеком технологии способны трагически изменить состояние Земли и космоса, а сам человек становится не субъектом, а объектом этих перемен, их страдательным итогом. Мы видим максимальное нарастание антропогенной техносилы и одновременно бессилие человека, что и застит наш «смысловый горизонт», затрудняя создание олицетворений жизни.

Витальность искусства напрямую связана с его способностью создавать символические образы жизни. Кинематограф Тарковского и видеоарт Виолы показывают нам всю сложность проблематики символизации в современной культуре. Они, можно сказать, ввергают зрителя в сам момент материализации символа. Обратившись к экранному искусству, к той форме жизни, которая становится структурообразующей, и Виола, и Тарковский стремятся воссоздать в ней возможность откровения, присутствие сверхматериального образа, открывающего спасительный жизненный путь.

Список литературы:

- 1 Андреева Е.Ю. Символ или симптом? Конспективные замечания о критериях современного искусства // Художественный журнал. 2004. № 5. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/34/article/653> (дата обращения 15.04.2021).
- 2 Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. 478 с.
- 3 Горных А.А. Вещь на экране: исторический сенсориум Андрея Тарковского (размышления по поводу книги Роберта Берда «Андрей Тарковский. Элементы кино») // Философский журнал. 2017. Т. 10. № 1. С. 163—172. URL: [https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_2017_10\(1\)/163%E2%80%93172.pdf](https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_2017_10(1)/163%E2%80%93172.pdf) (дата обращения 15.04.2021).
- 4 Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: ХЖ, 1999. 234 с.
- 5 Ньюман Б. Возвышенное — сейчас / пер. А. Писарева // Сигма. 2018. 6 декабря. URL: <https://syg.ma/@alieksandr-14/barniett-niuman-vozyvshiennoie-sieichas> (дата обращения 15.04.2021).
- 6 Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства / пер. с англ. В.В. Симонова. СПб.: Академический проект, 1999. 455 с.
- 7 Свасьян К. Проблема символа в современной философии. Критика и анализ. М.: Академический проект, 2010. 224 с.
- 8 Туровская М. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. СПб.: Сеанс, 2019. 464 с.
- 9 Черноглазов А. Приглашение к Реальному: культурологические этюды. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. 376 с.
- 10 Arya R. Bill Viola and the Sublime // The Art of the Sublime / N. Llewellyn, Chr. Riding (eds.) // Tate Research Publication, January 2013. URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (дата обращения 15.04.2021).
- 11 Gombrich E. Meditations on a Hobby-Horse and Other Essays on the Theory of Art. London: Phaidon, 1985. 182 p.

References:

- 1 Andreeva E.U. Simvol ili simptom? Konspektivnye zamechaniya o kriteriyah sovremennogo iskusstva [Symbol or Symptom? Concise Remarks on the Criteria of Contemporary Art]. *Hudozhestvennyj zhurnal*, 2004, no. 5. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/34/article/653> (accessed 15.04.2021). (In Russ.)
- 2 Gasparov M.L. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, NLO Publ., 1995. 478 p. (In Russ.)
- 3 Gornykh A.A. Veshch' na ekrane: Istoricheskij sensorium Andrey Tarkovskogo (razmyshleniya po povodu knigi Roberta Berda "Andrej Tarkovskij. Elementy kino") [Thing on the Screen: The Historical Sensorium of Andrei Tarkovsky (reflections on the book "Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema" by Robert Byrd)]. *Filosofskij zhurnal*, 2017, vol. 10, no. 1, pp. 163–172. Available at: [https://iphras.ru/upfile/root/biblio/pj/pj_2017_10\(1\)/163%E2%80%93172.pdf](https://iphras.ru/upfile/root/biblio/pj/pj_2017_10(1)/163%E2%80%93172.pdf) (accessed 15.04.2021). (In Russ.)
- 4 Zhizhek S. *Vozvyshennyj ob'ekt ideologii* [The Sublime Object of Ideology]. Moscow, Moscow Art Magazine Publ., 1999. 234 p. (In Russ.)
- 5 N'yuman B. Vozvyshennoe — sejchas [The Sublime is Now], translation A. Pisarev. *Sigma*, 2018, December, 6. Available at: <https://syg.ma/@alieksandr-14/barniett-niومان-vozyshiennoie-sieichas> (accessed 15.04.2021). (In Russ.)
- 6 Panofskij E. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva. Stat'i po istorii iskusstva* [Sense and Interpretation of Fine Arts. Articles on the History of Art], translated from Engl. V.V. Simonova. St. Petersburg, Akademicheskij Proekt Publ., 1999. 455 p. (In Russ.)
- 7 Svas'yan K. *Problema simvola v sovremennoj filosofii. Kritika i analiz* [The Problem of the Symbol in Modern Philosophy. Criticism and Analysis]. Moscow, Academic project Publ., 2010. 224 p. (In Russ.)
- 8 Turovskaya M. *7½ ili Fil'my Andrey Tarkovskogo* [7 ½ or the Films by Andrei Tarkovsky]. St. Petersburg, Seans Publ., 2019. 464 p. (In Russ.)
- 9 Chernoglazov A. *Priglasenie k Real'nomu: Kul'turologicheskie etyudy* [Invitation to the Real: Cultural Studies]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2018. 376 p. (In Russ.)
- 10 Arya R. Bill Viola and the Sublime. *The Art of the Sublime*, N. Llewellyn, Chr. Riding (eds.). Tate Research Publication, January 2013. Available at: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (accessed 15.04.2021).
- 11 Gombrich E. *Meditations on a Hobby-Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London, Phaidon, 1985. 182 p.

УДК 7.01

ББК 85с

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-112-127

Тулчинский Григорий Львович

Доктор философских наук, профессор, кафедра междисциплинарных исследований в области социальных и гуманитарных наук, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург, Санкт-Петербург

ORCID ID: 0000-0002-5820-7333

gtul@mail.ru

Ключевые слова: артефакты, восприятие, искусство, культура, переживания, постчеловечность, сделанность, цифровизация, эстетизация.

Тулчинский Григорий Львович

Человек-машина и машина-человек в искусстве: встреча в цифре

Цифровизация породила существенно новую цивилизационную и экзистенциальную ситуацию. Развитие человечества было связано с созданием коллективной памяти в виде культуры как системы порождения, хранения и трансляции социального опыта, включая создание искусственной среды обитания. Основную часть истории человек уподоблял мир себе, что делало мир понятным. Однако со временем инструменты и средства становились все менее антропоморфными. Мир во все большей степени стал уподобляться сложным механизмам. Отношения человека и машины стали с начала XX столетия одной из главных тем в искусстве. Они породили широкий горизонт эстетического осмысления этой тематики: от пафоса преобразования действительности (включая самого человека) до аларма и хоррора. Современная цифровизация создает искусственную среду, которая втягивает и биологическую природу человека. Сам человек превращается в артефакт. Более того, сама культура превращается в условиях цифровизации в подобие машины, когда реальность предстает реализацией «трансцендентного» цифрового кода, который выступает оригинальным источником для любого количества артефактов как своих копий. Такая ситуация не может не сказаться на искусстве и эстетизации, которые сводятся к потоку обработки оцифрованных данных. Дело не в новых цифровых технологиях в искусстве. Речь идет об изменении формата всего процесса художественного творчества и эстетической рецепции. Человек превращается из пользователя опций потребления и творчества — в одну из опций цифровой мегамшины.

Tulchinskii Grigori L.

Doctor of Philosophy, Professor, Department of Interdisciplinary Research in Social Sciences and Humanities, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University; National Research University "Higher School of Economics" – St. Petersburg, Saint Petersburg

ORCID ID: 0000-0002-5820-7333

gtul@mail.ru

Keywords: artifacts, perception, art, culture, experiences, posthumanity, made, digitalization, aestheticization.

Tulchinskii Grigori L.**Man-Machine and Machine-Man in Art: Meeting in Digital**

Digitalization has given rise to a substantially new civilizational and existential situation. The mankind development was associated with the creation of collective memory in the form of culture as a system for generating, storing and transmitting social experience, including the creation of an artificial environment. For the main part of history, man likened the world to himself, which made the world understandable. However, over time, the tools and means became less and less anthropomorphic. The world has increasingly become like complex mechanisms. Since the beginning of the 20th century, the relationship between man and machine has become one of the main themes in art. They gave rise to a wide horizon of aesthetic comprehension of this topic: from the pathos of transforming reality (including the person himself) to alarm and horror. However, modern digitalization creates an artificial environment that involves not only the natural environment, but also the biological nature of man. The person himself turns into an artifact. Moreover, under the conditions of digitalization, culture turns into a kind of machine, when reality appears as the realization of a "transcendental" digital code, which acts as an original source for any number of artifacts as its copies. This situation cannot but affect art and aestheticization, which are reduced to the flow of processing digitized data. It is not about new digital technologies in art. It is about changing the format of the entire process of artistic creation and aesthetic reception. A person is transformed from a user of consumption and creativity options into one of the options for a digital mega-machine.

Человек понимает нечто, только если понимает, — как оно сделано. Ребенок ломает игрушку не потому, что он такой нехороший, а потому что он хочет понять — что это там такое пищит и звенит. Согласно Ф. Бэкону, познание — суть рассмотрение вещей как объектов манипулирования и конструирования, позволяющее раскрыть «скрытый схематизм» явления [2, с. 71–72]. Принцип «я знаю *x*, поскольку могу сделать *x*», когда изучаемый предмет рассматривается как потенциально воспроизводимый, важен не только в инженерном деле и естествознании. Возможность воспроизводства порождения артефакта в контексте культуры прошлого принципиально важна для историка [8, с. 447]. Хорошо известна и трактовка искусства как приема, а художественного произведения — как вещи, сделанной с помощью приемов, характеризующих стиль, сюжетосложение [22, с. 9] и выявление его смыслов как систематической деконструкции [5, с. 117–118].

Идея сделанности, реализуемости, вычислимости — магистральный путь познания, научно-технического прогресса, приведшего к современной цивилизации, образу жизни. Алгоритмы, конструктивизм в основаниях математики и искусстве второй четверти прошлого столетия, — все это подготовило качественный скачок нынешней цифровизации практически всех сфер современного образа жизни.

Большую часть своей истории человек делал окружающий мир понятным посредством уподобления его себе, наделяя естественную среду обитания, природные стихии волей, реализацией замысла богов, врагов, колдунов и т.п. Это «очеловечивание» мира не только делало его понятным, но и позволяло вступать с ним в отношения, пытаться воздействовать на него с помощью магических практик, ритуалов, обрядов, характеризующих традиционные культуры.

Да и первые инструменты, орудия, с помощью которых человек обустроивал свой мир, имели характер «органопроекции» [6; 19; 27]: нож, топор, копье, крючок, чаша, весло, лопата, грабли — как «продолжатель и усилитель» руки, лыжи — как органопроекция нижних конечностей... И так далее — вплоть до современных протезов, оптических приборов, транспорта и прочих сложных машин и агрегатов.

Однако чем дальше шло освоение природы, чем сложнее становилась «органопроекция», тем во все большей мере происходило своеобразное оборачивание метода, когда в качестве объясняющего

уподобления стали выступать искусственно созданные приспособления, занявшие место антропоморфных существ и сил. Мир стал уподобляться механизмам, часам, другим, еще более сложным системам, «сделанность» и «скрытый схематизм» которых человеку понятны — если не обывателю, то специалисту, ученому, эксперту.

С конца XIX — начала XX века отношения человека и машины стали одной из главных, если не центральной проблемой искусства. С одной стороны — пафос новых горизонтов восприятия не только микромира и дальнего космоса, но и обыденного опыта, в духе «киноглаза» Дзиги Вертова, которому доступна реальность, недоступная человеческому глазу. Это накладывалось на пафос создания нового общества, формирования нового «улучшенного» человека. Писатели с готовностью брали на себя роль «инженеров человеческих душ». Не отставал от авангарда и инициатор «великого перелома», подаривший на 20-летие своему сыну Якову обстоятельную написанную книгу, посвященную истории преобразования природы человеком с подробными описаниями машин и технологий [1]. Футуризм, НОТ, евгеника, орошение пустынь, строительство железной дороги от Таймыра до мыса Дежнева — проявления единого цивилизационного тренда торжества рационалистического преобразовательного активизма «переработки действительности», включая человека.

С другой стороны — нарастающий аларм и хоррор незащищенности человека перед бездушной экспансией машин, превращающей человека в часть машинной организации производства и социума, а то и существо, мешающее этой организации, лишнее в ней. А если добавить «прогресс» в развитии военных технологий массового уничтожения людей, если не человечества в целом, то такой аларм вполне обоснованно переходит в хоррор.

Это очень ярко проявилось в теме «двойника». Тема живущей своей жизнью копии, части тела или даже тени конкретного человека возникала ранее в качестве сказочного сюжета, в готическом романе, творчестве романтиков. Она стала предметом специального интереса в психоанализе — как проявление секуляризации, выведения ужаса из зоны сакрального, его проекции в обыденное существование [13, с. 164–165]. Но в контексте научно-технического прогресса она приобрела новое звучание — как сознательно созданная искусственная копия, что придало хоррору новую глубину и масштаб. С сайентист-

ской точки зрения человек — машина, реагирующая на внешний мир в режиме «стимул-реакция», программируемая внешней социальной средой с помощью социализации, «вращивающей» (по выражению Л.С. Выготского) социальный опыт.

В этом плане самосознание (самость) личности предстает результатом этого процесса, сопровождаемого коммуникацией и освоением членораздельной речи. В результате к третьему году жизни ребенок осваивает способность строить нарративы от первого лица, которые и закрепляются в памяти именно как связный рассказ о себе и своей жизни [24, р. 234–247]. Именно эта самость от первого лица и является той характеристикой, которая якобы выделяет человека из других живых существ, наделенного уникальной неповторимой самостью, способностью рефлексировать над своими переживаниями и эмоциями. А Двойник — это созданная самость в третьем лице, возможность взгляда на себя как на машину, себя овеществленного и вполне успешно социализированного (что и составляет основной нерв целого корпуса текстов и фильмов о роботах-андроидах), а также возможность строить глубокие рефлексии феноменологии познания [см.: 16].

Да и я сам, моя память, восприятия «техногенны» — не что иное, как нейронные сети, активируемые и закрепляемые посредством внешнего повторяемого машиноподобного воздействия среды, включая язык — также искусственно созданную систему. Собственно, на использовании этого и построены «техники» воспитания, образования, профессиональной подготовки, психотерапевтические практики [10, с. 12].

Дело, однако, не столько в человекоподобных роботах и машинозомби-подобии [25] человека, сколько в ширящихся и углубляющихся технологиях «переработки» человека. В искусстве такая переработка уже включает в себя автора. Раньше автор мог отделяться от реальной личности, выступая как псевдоним, маска, персонифицирующая происхождение конкретных артефактов — как Роза Селави для М. Дюшана на ранней стадии его карьеры. Но теперь уже Б. Акунин живет жизнью, относительно независимой от литератора Г. Чхартишвили. Э. Уорхол превратил весь свой образ жизни в 24/7 артефакт. М. Джексон, Э. Лимонов, З. Прилепин, акционисты (О. Кулик, П. Павленский, «Война», Pussy Riot) превратили свои личности и поведение в арт-проекты. А. Фрейзер из видео интимной близости с коллекционером сделала артефакт — коллекционную запись одновременной «самоотдачи

художника рынку» и подтверждения сопричастности арт-рынку коллекционера [23; 26].

Современные медиа обеспечили переход от эстетики и практики «звезд» (в конкретной области) к селебрити — медийных персонажей, сам образ жизни которых становится предметом новостей и обсуждений (П. Хилтон, К. Кардашьян, О. Бузова...). В современном обществе спектакля (Г. Дебор) культурные индустрии стали площадками формирования и монетизации публичного капитала, реализуемого не только в шоу-бизнесе, но и в политике (Р. Рейган, Й. Гнапп, А. Шварценеггер, М. Евдокимов, В. Зеленский...).

Да у современного артефакта уже и нет единственного автора — творца замысла, воспетого в романтизме, теперь его дополняет целая система соавторов: менеджер проекта, дизайнер, редактор, куратор, эксперт, промоутер, продюсер, рекламист, PR-специалист и т.д. Артефакт стал воплощением некоей равнодействующей не только замыслов, но и технологий его сделанности, где художественное мастерство дополняется медиатехнологиями, маркетингом, фан-драйзингом, ивент-менеджментом, требующими профессионализма и мастерства.

Даже с экономической точки зрения, если еще в индустриальном обществе в искусстве можно было довольно отчетливо различать сырье (материалы), товары (предметы из сырья) и услуги, включая доступ к товарам и их использованию, то в современных культурных индустриях и сырье, и товары, и услуги с ними связанные выступают артефактами культуры. А в ценообразовании оказываются релевантными имя автора, место и способ презентации (привязка к месту и времени показа, премьеры, продвижение, выставки, выбираемые соцсети), мнения экспертов, знаменитостей, групп поддержки, «фанатов», носителей identity — сопричастности артефакту, носителей «общего опыта», возможности копирования, сохранения и воспроизведения.

Качественная новизна происходящего на наших глазах технологического сдвига не сводится только к появлению новых практик, связанных с очередными достижениями науки и техники. Эти практики, связанные с развитием сложных систем, их взаимодействием, создали новую целостную среду обитания — искусственную практически полностью: от технологий производства продуктов

питания до зданий и сооружений, созданных на 3D-принтерах, беспилотных транспортных средств, комплексов типа smart city, интернета вещей, на глазах превращающегося в «интернет всего» (Internet of everything).

По замечанию Ж. Делёза, если простые приспособления и машины соответствуют обществам суверенитета, а энергетические — дисциплинарным социумам, то компьютерные технологии — обществам контроля [4, с. 223]. Мобильная связь, социальные сети, Big Data, камеры наблюдения в smart house в smart city ставят под постоянный контроль не только поведение, но фактически и сознание.

А нанотехнологии, искусственный интеллект, робототехника, протезирование, генная инженерия во все большей степени позволяют преобразовывать собственно человеческую природу. Тело уже перестало быть «темницей души», его можно не только украшать, но и менять, как костюм или платье — вплоть до смены пола и киборгизации. Не говоря уже о способах искусственного оплодотворения, вынашивания плода, медикаментозного влияния на поведение. Техносфера, активно взаимодействуя с антропо- и биосферой, превращается в экосферу [15, с. 6–7]. Если в традиционных рационалистических концепциях техники она понималась как совокупность искусственных вещей, созданных для выполнения каких-то задач, то в настоящее время технические устройства не только отделяются от природы и создателя, а конвергируют с ними. Такое взаимопереплетение живой и неживой природы в рамках все расширяющегося инжиниринга позволяет говорить о постчеловечности, «постбиологичности» человека, его постантропоморфности, постчеловеческой персонологии, транс- и постгуманизме.

Эстетика и художественное творчество, связанные с переживанием и выражением эмоционального переживания жизненного опыта, не могут не реагировать на такую ситуацию, чему свидетельством широкий спектр практик технобиологического искусства — от изобразительного искусства, инсталляций и перформансов до литературы и кино [см.: 14].

Но проблема представляется более глубокой, чем сами технологически новые художественные практики, она связана с самой природой эстетического опыта.

Человек — недостаточное существо, конечное в пространстве и времени. Он постоянно нуждается в обменах, дополняющих его (обмен веществ, общение, социальная коммуникация, образование), делающих возможным его существование и развитие. В этом плане рынок — разновидность такого дополнения, коммуникации, социального диалога — дополняет человека одеждой, едой, необходимыми инструментами, знаниями, опытом, эмоциями, развлечениями...

На этом фоне чрезвычайно специфическую роль играют артефакты культурных индустрий — предметы и явления естественного и искусственного происхождения, выступающие в качестве культурной ценности. Культурные индустрии обеспечивают доступ к ним, их оборот, в процессе которого они наращивают свое социальное значение — чем больше масштаб и чем интенсивнее их потребление, тем выше ценность и привлекательность.

Их потребитель (зритель, слушатель, читатель, турист) — потребитель некоего необыкновенного личного опыта, переживаний, эмоций, которым он стремится оказаться сопричастным в определенное время и в определенном месте. И — вернуться «домой», к обыденной жизни полным новых впечатлений. Этот «другой» опыт «других» переживаний дает возможность расширения смысловой картины мира, отношения к природе, истории, другим людям, собственной жизни. Так, туризм включает не только знакомство с памятниками, посещение музеев, концертов, природных заповедников и парков, участие в местных праздниках и ритуалах, но и еду, напитки, ремесла, жилища, биржи, места знаменитых катастроф, даже морги и туалеты [11, с. 119–125]. Все они — «достопримечательности», артефакты, знаки, символы определенного опыта. Удовлетворение таких потребностей — следствие все той же неполноты человеческого бытия.

В этом плане артефакты культурных индустрий выступают прототипами товаров в их современном понимании — как брендов, сопряженных с символическим капиталом, обеспечивающих устойчивую связь товара с личностью потребителя, выражающих «обещание реализации желаемых переживаний» с помощью «волшебных историй о магическом артефакте, обладание которым открывает дверь в царство мечты» [18, с. 16]. Именно переживания, эмоции, мечты и производят культурные индустрии.

Желание переживания, сопричастности культивируемым ценностям порождает запрос на «аутентичность» символов, которая не обязательно может быть связана с оригинальностью артефакта. Главное, чтобы это была культивируемая ценность с интенсивным ее потреблением — в духе «намоленности» места, примерами чего могут служить Сантьяго-де-Компостела, купальни в верховьях Иордана, Новый Иерусалим в Истре, когда неоднозначность мощей в раке, то, что крестильные купальни расположены на правом берегу в верховьях Иордана, вторичность храма, воспроизводящего планировку храма Гроба Господнего в Иерусалиме, отходят на второй план по сравнению с масштабом и интенсивностью приобщения. Маркерами аутентичности и сопричастности служат таблички, путеводители, продаваемые «только тут» сувениры, знаки уже не предметов, а их брендов.

И вот эту тенденцию ухода от первичности и непосредственности цифровизация доводит до крайней степени. Творчество — всегда поиск, сомнение и отклонение, нарушение стереотипов. Машинный алгоритм точен и безошибочен в следовании к результату. Но, как отмечал еще в 1929 году П. Валери, машина уничтожает терпение, заменяет мастерство и художественный поиск, воображение — точным расчетом, где мое Я — живое и эмоциональное — просто не нужно. «Мир, окрестивший прогрессом свое стремление к роковой точности, старается присоединить к жизненным благам выгоды смерти. Пока еще царит некоторая неуверенность, но еще немного — и все проявится. Мы наконец станем свидетелями чуда: возникнет общество животных, идеальный и завершенный муравейник» [3, с. 44].

Оцифровка артефактов превращает копию (цифровой код) в оригинал, в некое подобие платоновской идеи (эйдоса) — скрытой от непосредственного наблюдения сущности, копией (тенью) которой является данный артефакт. Цифровой код оказывается единственным смыслом и подлинником сущего.

И это, наверное, самый радикальный результат Просвещения и секуляризованного научно-технического прогресса, открывающего перспективу буквального повторения одного и того же. А если учесть еще и возможности технологии блокчейна, то и некоей самозамкнутости вечного повтора (total blockchain). И даже использование в медийной трансляции технологии типа Snapchat, реализующей

быстрое исчезновение транслируемого текста или образа [17, с. 37], — относится только к трансляции и восприятию, но не к сохранению цифрового «оригинала».

Цифровизация, стремительно пронизывающая все сферы жизни — от экономики и образования до политики и личной жизни [9, с. 63–108], заставляет вспоминать не столько утопии, сколько анти- и дистопии — картины будущего не где-то в месте, которого нет, а творимого здесь и сейчас. Нельзя отказать в точности высказанному на одной из недавних конференций замечанию С. Неретиной, что западный мир с упоением строит дивный новый мир О. Хаксли, КНР — мир замятинского «Мы», Россия — оруэлловский мир «1984-го». И их объединяет вполне реальная возможность «сделанности» такого машиноподобного общества.

Искусственная сделанность, таким образом, вытесняет не только природный мир, но и его восприятие, сам опыт переживания «от первого лица». Машина, точнее система «машин», активирует программы (алгоритмы), которые порождают, фиксируют, сохраняют, транслируют и воспроизводят артефакт. А это уже проблема не роботов, андроидов и прочих «двойников». И даже не машиноподобности человека. Его самость и аутентичность становятся побочным продуктом некоей «мегамашины» — искусственно созданной самодостаточной экосистемы.

Человек выделился из природы, создав культуру — систему порождения, отбора, хранения, воспроизводства и трансляции социального опыта. Недаром Ю.М. Лотман понимал культуру как внегенетическую систему наследования опыта поведения. Животное адаптируется к изменениям среды за счет мутации биологического вида и естественного отбора. Человек же, практически не мутируя как вид, вынес механизм адаптации вовне, превращая природу в культуру. А теперь эта культура окончательно превращается в машину, частью которой становится человек. Это уже не ситуация противостояния культуры и цивилизации, модная в начале прошлого столетия. Похоже, можно говорить о поглощении цивилизацией не только культуры, но и природы.

«Границы между технологиями и человеческими существами размываются, и не только благодаря возможностям создавать роботов, похожих на живые существа или синтетические организмы, — речь идет о способности новых технологий буквально стать частью нас», —

полагал несколько лет назад инициатор и вдохновитель Давосского форума [21, с. 93]. Роль человека все больше и больше превращается из пользователя опций, запускающих «потребление» и «творчество», в одну из опций. Но — каково место эстетизации в этом процессе? И эстетизации чего — непрерывного ускоренного до недоступности человеку процесса обработки оцифрованных данных? Или эстетизация и есть этот процесс? Машинный алгоритм лишен эмоций — порождающей среды эстетизации. Если это эстетизация, то она вне- и бесчеловечна.

Перспективу сохранения эстетического Д. Булатов видит в погружении именно в машинальность и автоматизм технобиореальности, в способности художника и зрителя наделять эту реальность экзистенциальным содержанием, что открывает «возможность затем тонко отменить правила его бытования, предложив еще более сложную комбинацию правил» [14, с. 19]. Да, мозг не только перерабатывает внешнюю информацию, но и создает паттерны, проецируемые на мир [12, с. 20]. Однако ситуация меняется стремительно — похоже, что, вопреки мнению К. Шваба, уже не столько новые технологии становятся частью нас, сколько мы — частью этих технологий, а мозг как «машина реальности» сам оказывается частью другой машины. В условиях тотальной включенности в «мегамашинную» цивилизацию, в которой живое и неживое, биологическое и механическое синтезированы в единую экосистему, человек все более становится не самостоятельной частью этой системы, а ее инструментом и продуктом.

И в любом случае это отход от радикальной линии развития человеческой мысли и цивилизации, которая до сих пор определялась «встречей Афин и Иерусалима», синтезом двух великих идей — иудео-христианского монотеизма и античной логической рациональности: мир един, в его основе единый замысел единой воли, и этот замысел разумен, а человеку дан инструмент распознавания этого замысла. Сначала вопросы задавались священным текстам, а с возникновением опытной науки — самой природе. Дальше уже был короткий путь от деизма к человеку-инженеру, не нуждавшемуся в гипотезе Бога, рационалистическому преобразовательному активизму и современному миру.

Согласной этой «европейской метафизике», природа едина и различаются точки зрения на нее, подходы к ней — смыслы и культуры.

С семиотической точки зрения это означает, что смыслы различны, но денотат один. А понять нечто можно только заняв какую-то позицию, точку зрения, коих множество. Нынешний мультикультурализм и право на свободу слова и мнения — одно из следствий этой мировоззренческой установки. Все дальнейшее решает степень развитости «сознания», позволяющего раскрывать суть и сделанность предметов мира. Этой способностью наделен в наибольшей степени цивилизованный человек, тогда как у других живых существ сознание «недоразвито».

Ситуация же с тотальной машинной цифровизацией больше напоминает «индейскую метафизику», описанную К. Леви-Стросом и В. де Кастро [7], которая дает единую точку зрения на различное. С этой позиции — смысл, замысел один, а различны денотаты как его воплощения. Понять что-то можно только воплотившись, буквально — сделавшись в этом теле, заняв его. В этом плане можно говорить не о мультикультуральности, а о мультинатуральности единого, в качестве чего может выступать цифровой код. А «люди» и «не-люди» имеют просто разную природу, разные воплощения этого кода.

Тогда это уже ситуация не столько «Матрицы», в которой люди — сырье порождения фантомного мира, сколько «Соляриса» Ст. Лема, в котором люди, их мир и переживания — порождения некоего планетарного целого. И в этой ситуации найти место и возможность «тонко изменить правила бытования» намного меньше, чем у «матричного» Нео и его друзей.

Что это — срыв в архаику? Или полное торжество конструктивного разума? В любом случае — рационализм, доведенный до своего предела, а возможно — и до противоположности.

Список литературы:

- 1 Андреев Б. Завоевание природы. М.: Госиздат, 1927. 264 с.
- 2 Бэкон Ф. О достоинстве и приумножении наук // Бэкон Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1977. С. 55–80.
- 3 Валери П. Эстетическая бесконечность. М.: Колибри, 2020. 480 с.
- 4 Делез Ж. Переговоры. СПб.: Наука, 2004. 235 с.
- 5 Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 520 с.
- 6 Капп Э., Кунов Г., Нуаре Л., Эспинас А. Роль орудия в развитии человека. Ленинград: Прибой, 1925. 192 с.
- 7 Кастру В. де. Каннибальские метафизики: рубежи постструктурной антропологии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 199 с.
- 8 Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография / пер. и ком. Ю.А. Асеева, статья М.А. Кисселя. М.: Наука, 1980. 488 с.
- 9 Контуры цифровой реальности. Гуманитарно-технологическая революция и выбор будущего. М.: ЛЕНАНД, 2018. 344 с.
- 10 Мазин В. Машина влияния. М.: Изд-во Института Гайдара, 2018. 256 с.
- 11 Макканелл Д. Турист. Новая теория праздного класса. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 280 с.
- 12 Матурана У., Варела Ф. Дерево познания. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 224 с.
- 13 Ранк О. Двойник. СПб.: Скифия-принт, 2017. 196 с.
- 14 Расщепление визуального: значение новых медиа. М.: Манеж, 2015. 134 с.
- 15 Сапунова А.А. Техника как антропологическая дивергенция и конвергенция в эволюционном контексте. Автореф. дис. ... кан. философ. наук. 09.00.13. М.: МГУ, 2020. 24 с.
- 16 Сухно А. А. К абсурдной свободе через революционную шизофрению (машинное бессознательное как предпосылка для «реинкарнации» экзистенциализма). М.: ИНРА-М, 2016. 130 с.
- 17 Тульчинский Г.Л. Эстетика [не]исчезающих переживаний: глубокая семиотика современных экранных аттракционов // Наука телевидения. 2020. № 16.2. С. 23–41.
- 18 Тульчинский Г.Л. Total branding: мифодизайн постинформационного общества. СПб.: СПб ГУ, 2013. 280 с.
- 19 Флоренский П.А. Органопроекция // Декоративное искусство. 1969. № 12. С. 149–162.
- 20 Черниговская Т.В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М.: ЯСК, 2017. 448.
- 21 Шваб К. Технология Четвертой промышленной революции. М.: Эксмо, 2018. 320 с.
- 22 Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 264 с.
- 23 Sahan S. E. Regarding Andrea Fraser's Untitled // Social Semiotics. 2006. Vol. 16. No. 1. Pp. 7–15.
- 24 Damasio A. Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain. N.Y.: Pantheon, 2010. 367 p.
- 25 Dennett D. Freedom Evolves. London: Penguin Books, 2003. 347 p.
- 26 Dimitrakaki A. Labour, Ethics, Sex and Capital on Biopolitical Production in Contemporary Art // n.paradoxa. International feminist art journal. 2011. Vol. 28. Pp. 5–15.
- 27 Капп Э. Grundlinien einer Philosophie der Technik. Braunschweig: George Westermann, 1877. 360 p.

References:

- 1 Andreev B. *Zavoevanie prirody* [Conquest of Nature]. Moscow, Gosizdat Publ., 1927. 264 p. (In Russ.)
- 2 Bacon F. O dostoinstve i priumnozhenii nauk [On the Dignity and Augmentation of Sciences]. Bacon F. *Sochinenija* [Works]. In 2 Vols. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1977, pp. 55–80. (In Russ.)
- 3 Valery p. *Jesteticheskaja beskonechnost'* [Aesthetic Infinity]. Moscow, KoLibri Publ., 2020. 480 p. (In Russ.)
- 4 Deleuze G. *Peregovory* [Conversation]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004. 235 p. (In Russ.)
- 5 Derrida J. *O grammatologii* [About Grammatology]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000. 520 p. (In Russ.)
- 6 Kapp E., Kunov G., Noiret L., Espinas A. *Rol' orudija v razvitii cheloveka* [The Role of Tools in Human Development]. Leningrad, Priboj Publ., 1925. 192 p. (In Russ.)
- 7 Castro V. de. *Kannibal'skie metafiziki: rubezhi poststruktornoj antropologii* [Cannibal Metaphysics: the Frontiers of Poststructural Anthropology]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. 199 p. (In Russ.)
- 8 Collingwood R. G. *Ideja istorii. Avtobiografiya* [Idea of History. Autobiography], transl. Yu. A. Aseev, article by M. A. Kissel'. Moscow, Nauka Publ., 1980. 488 p. (In Russ.)
- 9 *Kontury cifrovoj real'nosti. Gumanitarno-tehnologicheskaja revoljucija i izbor budushhego* [Contours of Digital Reality. Humanitarian and Technological Revolution and Choice of the Future]. Moscow, LENAND Publ., 2018. 344 p. (In Russ.)
- 10 Mazin V. *Mashina vlijanija* [Influence Machine]. Moscow, Izd-vo Instituta Gajdara Publ., 2018. 256 p. (In Russ.)
- 11 MacCannell D. *Turist. Novaja teorija prazdnogo klassa* [The Tourist: A New Theory of the Leisure Class]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016. 280 p. (In Russ.)
- 12 Maturana U., Varela F. *Drevo poznanija* [Tree of Knowledge]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2001. 224 p. (In Russ.)
- 13 Rank O. *Dvojnik* [Counterpart]. St. Petersburg, Skifija-print Publ., 2017. 196 p. (In Russ.)
- 14 *Rasshcheplenie vizual'nogo: znachenie novyh media* [The Splitting of the Visual: the Importance of the New Media]. Moscow, Manezh Publ., 2015. 134 p. (In Russ.)
- 15 Sapunova A. A. *Tehnika kak antropologicheskaja divergencija i konvergencija v jevoljucionnom kontekste* [Technology as an Anthropological and Konvertgentsiya Divergence in the Evolutionary Context], Avtoref. dis. ... kan. filosof. nauk. 09.00.13. Moscow, MGU, 2020. 24 p. (In Russ.)
- 16 Suhno A. A. *K absurdnoj svobode cherez revoljucionnuju shizofreniju. (mashinnoe bessoznatel'noe kak predposylka dlja "reinkarnacii" jekzistencializma)* [To Absurd Freedom Through Revolutionary Schizophrenia. (Machine Unconscious as a Prerequisite for the Existentialism "Reincarnation")]. Moscow, INRA-M Publ., 2016. 130 p. (In Russ.)
- 17 Tulchinskii G. L. *Jestetika [ne]ischezajushhij perezhivaniy: glubokaja semiotika sovremennyh jekrannyh attrakcionov* [Aesthetics of [non-]Vanishing Experiences: Deep Semiotics of Modern Screen Attractions]. *Nauka televidenija*. [The Art and Science of Television], 2020, no. 16.2, pp. 23–41. (In Russ.)
- 18 Tulchinskii G. L. *Total branding: mifodizajn postinformacionnogo obshhestva* [Total Branding: Myth-Design of a Post-Information Society]. St. Petersburg, SpbGU Publ., 2013. 280 p. (In Russ.)
- 19 Florenskij P. A. *Organoprekcija. Dekorativnoe iskusstvo* [Decorative Arts], 1969, no. 12, pp. 149–162. (In Russ.)

- 20 Chernigovskaja T. V. *Cheshirskaja ulybka kota Shrdjodintera: jazyk i soznanie* [Cheshire Smile of Schrödinger Cat: Language and Mind]. Moscow, JaSK Publ., 2017. 448 p. (In Russ.)
- 21 Schwab K. *Tehnologija Chetvertoj promyshlennoj revoljucii* [Technology of the Fourth Industrial Revolution]. Moscow, Jeksno Publ., 2018. 317 p. (In Russ.)
- 22 Shklovskij V. *O teorii prozy* [About Prose Theory]. Moscow, Federacija Publ., 1929. 264 p. (In Russ.)
- 23 Cahan S. E. Regarding Andrea Fraser's Untitled. *Social Semiotics*, 2006, vol. 16, no. 1, pp. 7–15.
- 24 Damasio A. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. N.Y., Pantheon, 2010. 367 p.
- 25 Dennett D. *Freedom Evolves*. London, Penguin Books, 2003. 347 p.
- 26 Dimitrakaki A. Labour, Ethics, Sex and Capital on Biopolitical Production in Contemporary Art. *n.paradoxa. International feminist art journal*, 2011, vol. 28, pp. 5–15.
- 27 Kapp E. *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Braunschweig, George Westermann, 1877. 360 p.

УДК 78.07

ББК 85.313

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-128-147

Цветковская Татьяна Анатольевна

Музыкальный журналист, руководитель специальных проектов радио «Орфей», Москва
ORCID: 0000-0001-8395-9820
tskoblik@mail.ru

Ключевые слова: молодежная субкультура, слушатель, герменевтика, Герман Кречмар, плейлист, стриминговые сервисы, потоковая музыка, Dark academia, Light academia.

Цветковская Татьяна Анатольевна

Полифункциональная модель поведения современного слушателя

Статья посвящена вопросам укрепления позиций современного слушателя в контексте развития академического музыкального искусства. С конца прошлого столетия наблюдается всплеск научного интереса к изучению аудитории классической музыки. Слушательский опыт анализируется наравне с композицией и исполнительством. Междисциплинарные исследования затрагивают исторические практики, смысловые аспекты, коммуникационные характеристики. Однако сегодня меняется сам характер взаимоотношений слушателя с искусством. Слушатель становится активным участником музыкальных событий, выступая в новых для себя амплах — как музыкальный критик, менеджер, эксперт и даже соавтор произведений и их исполнитель. Формирование дополнительных к восприятию музыки функций слушателя требует пересмотра фактора оценки аудитории исключительно на основе степени развитости «слушательской функции». Особую актуальность приобретает вопрос обоснования новой схемы, в которой были бы учтены позиции всех участников музыкального события по отношению друг к другу. Публика отказывается от роли «вассала» и планомерно укрепляет свое положение в межгрупповой иерархии, выбирая новые модели поведения. Если лейтмотивом музыкальной жизни XX века была тема воспитания подлинного вкуса и глубокого понимания музыкального содержания, нынешний слушатель отстаивает свободу выбора. Важно понять причины и спрогнозировать последствия усиливающейся эмансипации не только опытного слушателя, но и неопита. Значительную лепту в этот процесс вносят музыкальные стриминговые сервисы. Заслуживает внимания растущая популярность двух молодежных субкультур, демонстрирующих высокий интерес к классическому искусству — *Dark academia* (Темная академия) и *Light academia* (Светлая академия).

Tsvetkovskaya Tatiana A.

Music Journalist, Head of Special Projects of Radio Orpheus, Moscow
ORCID: 0000-0001-8395-9820
tskoblik@mail.ru

Keywords: youth subculture, listener, hermeneutic, Hermann Kretschmar, playlist, streaming service, Dark academia, Light academia.

Tsvetkovskaya Tatiana A.

A Multifunctional Model of a Modern Listener's Behavior

The article focuses on strengthening positions of a modern listener in the context of the development of academic musical art. Since the end of the last century, there has been a surge in scientific interest in studying the audience of classical music. Listening experience is being analyzed on an equal basis with composition and performing. Interdisciplinary researches touch upon historical practices, semantic aspects and communication characteristics. However, today the very nature of listeners' relationship with art is changing, too. The listener becomes an active participant in musical events, playing new roles — that of a musical critic, manager, expert, and even a co-author and performer of works. The formation of new listener's functions in addition to the perception of music requires a revision of the audience evaluation factor, now based only on the sophistication of the "listening function". The issue of justifying a new scheme, which would take into account the positions of all participants in a musical event in relation to each other, is extremely relevant. The public refuses the "vassal" role and steadily strengthens its position in the intergroup hierarchy by choosing new behaviors. While the leitmotif of the musical life of the 20th century was the theme of educating a wide audience of genuine taste and a deep understanding of musical content, today the listeners defend their freedom of choice. It is important to understand the reasons and predict the consequences of the increasing emancipation of not only the experienced listener, but also of the neophyte. Music streaming services make a significant contribution to this process. The growing popularity of two youth subcultures demonstrating a high interest in classical art — *Dark Academia* and *Light Academia* — deserves attention too.

Введение

Творческая индивидуальность — определяющий параметр в характеристике композитора и исполнителя. Личностные качества слушателя, на первый взгляд, кажутся менее значимыми. Понимание процесса слушания как составной части «общительного» искусства (термин С.С. Скребкова) прочно закрепилось в общественном сознании. Однако признание того факта, что каждый «может воспринимать произведение искусства по-своему, находя в нем те черты и особенности, которые он ожидает и способен воспринять» [9, с. 7], ставит под вопрос сам принцип музыкального сообщества. К примеру, в трактовке французского философа и музыковеда Питера Занди (*Peter Szendy*) аудитория как таковая вовсе не существует, поскольку «бесконечное сложение сингулярностей» (в условиях отсутствия адекватной фиксации слушательских реакций) нельзя осознать как единое целое [32, р. 133]. Автор концепции «Musicking: смыслы исполнения и слушания» Кристофер Смолл, напротив, объясняет содержание художественного акта через совместную деятельность, где ценен вклад всех участников [30, р. 18].

На наш взгляд, диаметрально противоположные точки зрения лишь подчеркивают абсолютную важность каждого слушателя. Сам он приковывает к себе внимание вне зависимости от роли, которая ему отводится — как свидетель [18, р. 38], участник события [19, р. 12], «резонатор» музыкального смысла [24, р. 50], поклонник, посетитель и даже потребитель концертов [28, р. 53].

Перечисленные примеры выявляют позицию слушателя по отношению к публичному событию (концерту) и исполняемым сочинениям (программе) и фиксируют уровень «слушательского мастерства». На «оценочном» принципе основаны все известные схемы типологизации аудитории. Теодор Адорно дифференцирует отношение к музыке в спектре от адекватного до равнодушного [1, с. 14–25]. Арнольд Сохор подразделяет формы музыкального опыта на активные, полуактивные и пассивные [8, с. 131–132]. Леопольд Стоковский противопоставляет слушателя-интеллектуала и слушателя-эстета [31, р. 249], а Вильгельм Фуртвенглер различает волевого, знающего и чувствующего слушателя [11, с. 185]. Нельзя не заметить, что в каждом случае речь идет о современнике исследователя. Между тем

при анализе развития слушательского навыка нельзя игнорировать исторический аспект. «Современный слушатель уже заметно не тот, каким был слушатель эпохи Чайковского» [7, с. 63]. Сегодня речь идет не об отличиях, но о коренной трансформации роли аудитории, права которой должны быть кодифицированы. Любое представление, где у слушателя нет альтернативы, кроме как слушать, утверждает «отношения неравной власти» [30, р. 213]. Именно поэтому автор этих строк считает крайне важным разработать и обосновать полифункциональную модель поведения современного слушателя.

Помимо влияния музыки на слушателя, необходимо также помнить об ответном воздействии, ведь «музыка живет и питается слышанием и слушанием» [3, с. 65]. Афористичное высказывание Бориса Асафьева кажется необычайно созвучным позиции Смолла, в контексте которой для музыкального искусства важно не столько «качество слушания», сколько «качество отношений» между участниками музыкального акта, ведь *musicking* — то, что люди делают вместе [30, р. 88]. Именно принцип сотрудничества лежит в основе предлагаемой нами типологизации, которая подразумевает свободное распределение и перемещение участников внутри обозначенной структуры.

Модель поведения	Позиция	Характеристика
«Герой»	ключевая роль	ассертивность, независимость, ответственность, самодостаточность, убежденность, критичность
«Соратник»	центральная позиция	контактность, надежность, открытость, целеустремленность, решительность
«Господин»	доминирующая внешняя позиция	авторитарность, активность, категоричность, настойчивость, амбициозность
«Вассал»	подчиненная внешняя позиция	наивность, неуверенность, любознательность, доверчивость
«Мизантроп»	изолированная внешняя позиция	эгоцентризм, самоуверенность, нечуткость, замкнутость, отстраненность

Хотя в образе «героя» мы склонны представлять композитора или известного исполнителя, ничто не препятствует слушателю занять ключевую позицию. Однако может ли претендовать на роль «героя»

не «слушатель-эксперт», согласно типологизации Т. Адорно, являющийся профессиональным музыкантом [1, с. 14], а хороший, образованный, эмоциональный, рессантиментный или развлекающийся слушатель? Думается, даже равнодушный к музыке человек, которого Т. Адорно классифицирует как «немузыкального» или «антимузыкального» [1, с. 24], становясь слушателем, автоматически приобретает шанс вырасти в «соратника» музыканта. Дело не в ошибочности суждений ученого, а в безграничных возможностях современного слушателя, свободного не только в стилистических предпочтениях, но в выборе способа взаимодействия с музыкальными произведениями и степени погружения в их содержание: «Легкомысленный и непостоянный или внимательный и сосредоточенный; молчаливый или несдержанный? <...> Перед кем я отчитываюсь, перед кем и перед чем я должен отвечать?» [32, р. 16].

Попытаемся систематизировать «дополнительные» к восприятию музыки функции современного слушателя.

Слушатель как менеджер

Концертные организации прилагают сегодня немало усилий в борьбе за слушателя, который становится все более требовательным к уровню исполнения программы, к акустическим параметрам и технической оснащенности зала, наконец, к составу аудитории, частью которой он является [27, р. 1189]. Поскольку слушатель заинтересован в качестве мероприятий, нередко он берет на себя часть организационных вопросов. Филармонии, оперные театры, музыкальные музеи активно ищут волонтеров, обладающих достаточными компетенциями, чтобы выполнять функции промоутеров, помощников администраторов, экскурсоводов, анкетеров соцопросов. Добровольцев привлекает не только возможность приобрести опыт работы в сфере концертного менеджмента, но шанс окунуться в атмосферу «закулисья». Слушатель-менеджер — всегда верный «соратник» музыканта, настоящий альтруист. Тратить личное время и силы можно только на дело, которым ты искренне увлечен.

Основатель культурно-просветительского проекта *TONALi* (Германия), виолончелист Борис Матчин считает, что публика должна чувствовать ответственность за исполнителей. По замыслу организа-

торов проекта, 12 молодых солистов в тандеме с учащимися 12 школ Гамбурга ежегодно конкурируют за право выступить в Большом зале Эльбской филармонии. «Музыканта мы учим тому, как представить себя и свое искусство неопытным слушателям, а школьникам объясняем, как можно организовать концерт так, чтобы он был красочным, интересным, интенсивным» (интервью Т. Цветковской от 31.03.2017, VIII Транссибирский Арт-Фестиваль). По словам виолончелиста, креативный потенциал молодых арт-менеджеров не знает преград, и потому в качестве концертных площадок *TONALi* используются не только дома культуры и клубы, но порой настоящие корабли, в трюме которых проходят мероприятия самых разных форматов.

Слушатель как эксперт

Т. Адорно считал истинным экспертом человека, глубоко понимающего логику развития самого сложного музыкального материала [1, с. 14]. На наш взгляд, экспертные функции слушателя гораздо шире.

По словам Светланы Черных, курирующей работу с аудиторией в Свердловской филармонии, музыканты не знают и сотой доли того, что знают завсегдатаи концертных залов. «Они могут сравнить трактовки редко исполняемых произведений, помнят имена лауреатов всех конкурсов Чайковского, регулярно бывают на крупнейших музыкальных фестивалях в Германии, Австрии, Испании» (интервью Т. Цветковской от 21.11.2020, Международный музыкальный фестиваль *Beethoven*).

Слушатель-эксперт в исключительных случаях выступает в роли «*мизантропа*», чаще — «*господина*» или «*соратника*». Он готов делиться своими открытиями и высоко ценит профессиональное мнение. Несколько лет назад в редакцию радио «Орфей» обратился постоянный слушатель. Вопрос заключался в том, является ли саундтрек к американской семейной комедии «Бетховен» авторским произведением или парафразом на тему одного из венских классиков? Редакторы растерялись, но изучив, в свою очередь, все возможные варианты, пришли к однозначному выводу: саундтрек — мастерская стилизация Рэнди Эдельмана под «раннего Бетховена».

Слушатель как музыкальный критик

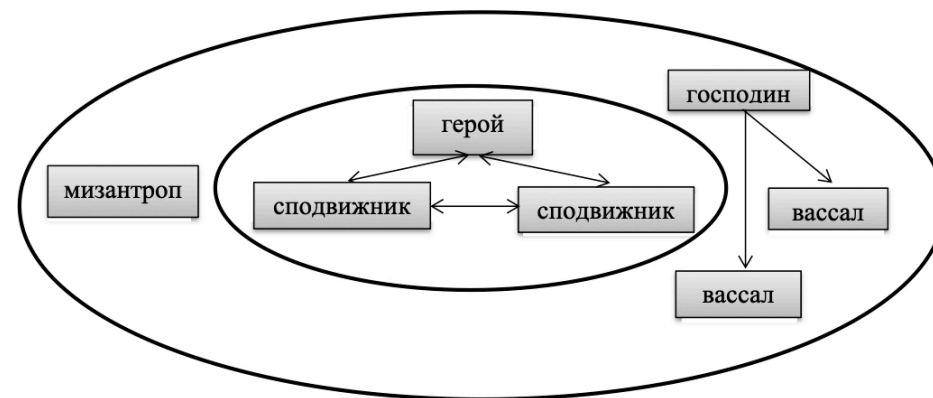
Слушатель, берущий на себя функции музыкального критика, может следовать любой модели поведения, за исключением крайних позиций — «героя» и «вассала». Отстаивая собственное мнение, он подчеркивает независимость, однако его эмоционально окрашенная аргументация слишком субъективна.

Нельзя согласиться с тем, что интуитивное «чувство зала» и внешняя реакция публики — единственные критерии концертного успеха [16, р. 159]. Представители аудитории выступают как комментаторы события и соисследователи в понимании его смысла и последствий [28, р. 53]. Помимо того, что слушатель по-прежнему выражает свое мнение в традиционной форме — аплодисментами, шиканьем, свистом и даже топотом, он регулярно высказывается на интернет-форумах. Представителям профессионального сообщества приходится считаться с его точкой зрения, поскольку даже одна невзначай брошенная фраза легко вызывает цепную реакцию и развернувшаяся в соцсетях полемика может иметь весьма серьезные последствия для имиджа исполнителей или организаторов мероприятия.

Слушатель как творческий партнер композитора

Участие слушателя в создании и исполнении партиципаторных музыкальных произведений выводит сотрудничество композитора и аудитории на новый уровень. В процессе совместной работы слушатель-«соратник» не только приобретает уникальный опыт, но постигает внутреннюю логику музыкального искусства [12, с. 121].

Проведенная автором этих строк систематизация партиципаторных произведений позволила выявить перспективы развития конкретных направлений — экспериментально-художественного, дидактического, научно-исследовательского. В каждом случае слушатель выступает в непривычной для себя роли. Участвуя в исполнении пьесы Пола Риссмана «Суперзвуковой» (*SUPERSONIC*), он изучает музыкальные стили и знакомится с группами симфонического оркестра. Проект «Симфонии городов» (*City Symphonies*) Тода Маковера позволяет почувствовать себя художником, рисуя доступными средствами звуковой портрет родного города. Партиципаторное сочи-



Илл. 1. Схема отношений участников музыкального акта

нение Кристиана Мейсона «Посреди сонорных островов» предполагает командную работу. Наконец, автор *Baltic Music* Александр Радвилович заставляет публику, участвующую в исполнении, внимательно слушать, сосредоточенно следя за происходящим на сцене [12, с. 116]. Даже в том случае, когда слушатель занимает место исполнителя, он не перестает быть слушателем. Таким образом, любые эксперименты, вовлекающие аудиторию в творческий процесс, прежде всего *усиливают слушательскую функцию*.

Из истории искусства слушания

До этого момента мы говорили о *дополнительных* функциях, предполагая обязательное наличие первичной функции слушателя. Используемый в современных исследованиях термин «искусство слушания» (*Art of Listening*) подчеркивает необходимость целенаправленного развития навыка, который проявляется в «интроверсии и сосредоточенности» аудитории [33, р. 2]: слушателями не рождаются, ими становятся.

Требования к эрудиции публики на протяжении истории существенно менялись. Первые издания, адресованные широкой аудитории, учили не столько слушать, сколько *авторитетно рассуждать о музыке*. По словам бельгийского музыковеда Франсуа Жозефа Фетиса, светскому человеку нет нужды отличать «ут от соль, или четверть от ломаной»; но ему необходимо знать употребление всего этого,

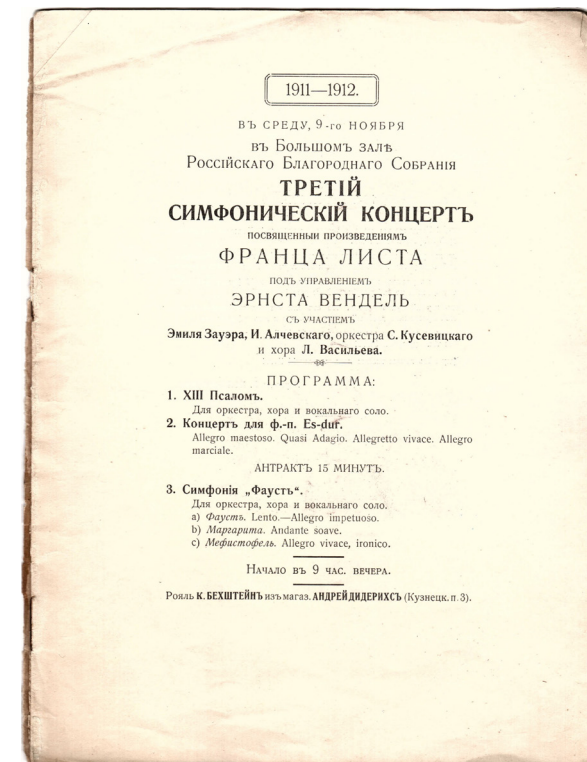
и единственно для того, чтобы освободиться от педантичной важности тех, которые сему учились» [10, с. 38]. Полвека спустя немецкий музыковед Герман Кречмар посчитал более продуктивным предоставить публике исчерпывающую информацию о конкретных сочинениях [22, р. III]. Его подход, впоследствии получивший название музыкальной герменевтики, родился, согласно наблюдению Леона Ботстайна, из синтеза «исторического символа, эмоционального выражения и нарративного опыта» [14, р. 141].

По мнению Кречмара, как исполнитель, так и слушатель должны обладать даром верного толкования музыки. Цель «искусства интерпретации» универсальна. В духовных текстах, произведениях литературы и искусства герменевт пытается постичь целое через растворенные в формах идеи, найти «душу под телом», выявить «ядро чистого разума» в каждой детали [21, с. 169]. В музыке ориентирами служат аффекты, словесный каркас развития которых помогает понять и проследить ход мысли автора [21, с. 174]. В случае возникновения ощущения смыслового несоответствия, исследователь предлагает попытаться отыскать верный ответ в фактах биографии композитора и документах эпохи.

Нужно помнить, что Кречмар обращался к слушателю, лишенному нынешних возможностей изучения музыки в звукозаписи. Отчасти в этом кроется причина коренных отличий его герменевтического метода от одноименных подходов, возникших годы спустя. «Путеводитель по концертному залу», выдержавший в период между 1887 и 1930 годами семь (!) изданий, не претендовал на научную объективность. Прикладные задачи оправдывали свободу в использовании словесных ассоциаций [14, р. 141]. Импонирует и ярко выраженная авторская манера Кречмара.

Параллельно с распространением герменевтического метода существовал и иной подход в подготовке «программных заметок», апеллирующий исключительно к средствам музыкальной выразительности. Так, комментарии к «Симфоническим концертам Сергея Кусевицкого» касались особенностей формы, мелодического рисунка основных тем (с обязательной нотной строчкой!), характера музыки и фактуры.

Даже описание программной «Фауст-симфонии» Листа в Третьем симфоническом концерте сезона 1911–1912 годов лишено аффекта-



Илл. 2. Программа Третьего симфонического концерта оркестра С. Кусевицкого сезона 1911–1912 годов. Документ из архива семьи Цветковских-Беловых

ции. За исключением упоминания «сардонического смеха» и «сатанических гармоний» в III части симфонии, словесная трактовка предельно лаконична. («Меланхолично-демоническая стихия», «борьба и стремление», «тоска по любви», «отчаяние и негодование» — лишь малая толика поэтических сравнений, использованных при анализе «Фауст-симфонии» Кречмаром [22, с. 387].) В то же время слушателю не забывают напомнить о правилах приличия. «Дирекция покорнейше просит лиц, желающих покинуть зал до окончания концерта, пользоваться перерывом перед последней пьесой. Выходить равно как и входить во время исполнения воспрещается, дабы не мешать прочим слушателям».

Однако не всегда комфорт и удобство способствуют глубокому пониманию сочинений. Автор еще одного пособия для «необучен-

ных любителей музыки», американский журналист Генри Кребиль уверен, что «благородным наслаждением» от музыки мы обязаны не столько композиторам, сколько музыкальным критикам, которые вносят диссонанс в состояние самодовольства, свойственное исполнителям и публике [20, p. 200]. По его мысли, талант к слушанию важнее исполнительской одаренности, ведь слушатель самым тесным образом взаимодействует с «мягкостью и утонченностью переживаний», которыми обладает музыкальное искусство. Что касается интеллектуальной составляющей, Кребиль сетует на то, что не только литераторы, но даже музыканты допускают множество ошибок, пытаются вербализовать музыкальные мысли, и призывает больше *размышлять о музыке* [20, pp. 5, 37].

На досадные промахи некомпетентных популяризаторов, берущих на себя смелость судить о серьезных вещах, указывает и Аарон Копленд. По мнению композитора, не стоит рассчитывать на то, что великое произведение искусства, транслирующее эмоции в бесчисленном разнообразии оттенков, будет означать одно и то же для разных людей при разных обстоятельствах. «Музыка, которая всегда говорит вам одно и то же, обязательно вскоре наскучит, но музыка, смысл которой каждый раз немного отличается, имеет больше шансов сохраниться живой» [15, p. 12].

Искусство подготовки аннотаций развивается параллельно искусству слушания. Анализируя Пятую симфонию Бетховена, Кречмар на пике романтической экзальтации слышит «титаническое в ее гневе и неповиновении, в ее боли и экстазе энтузиазма» [22, s. 212]. Годы спустя Евгений Браудо, некогда учившийся у Кречмара в Берлине, ощущает в знаменитом мотиве страшный рокот революционной Европы⁽¹⁾, Семен Шлифштейн в разгар советской эпохи отмечает образную связь бетховенского тематизма с героически-массовым и народным [13, с. 8]. Роберт Филип уже в наши дни считает нужным упомянуть, что ритм знаменитой «темы судьбы» в азбуке Морзе означает букву «V», и потому эта тема символизирует победу во Второй мировой войне [26, p. 73].

(1) Аннотация к программе концерта симфонического оркестра Большого театра под управлением Пауля Шейнфлуга, 20 ноября 1927 года, Большой зал Московской консерватории (архив семьи Цветковских-Беловых).

Свердловская филармония по просьбе автора этих строк предоставила для сравнения программки двух концертов, включавших Пятую симфонию Бетховена, которые состоялись с разницей в 80 лет — в 1940-м и в 2020 году. Удивительным образом современная версия словно продолжает «недосказанное» ранее, подчеркивая возможную разницу в восприятии музыки слушателями разных поколений, апеллируя к последним открытиям бетховеноведения и симфонической музыке XX века.

Появление новых медиа раздвинуло горизонт возможностей. 14 ноября 1954 года Леонард Бернстайн впервые выступает в качестве телеведущего на канале *CBS*. В программе *Omnibus* он, словно демиург, пытается заново создать на основе авторских эскизов партитуру Пятой симфонии Бетховена. Переходя от рояля к оркестру, маэстро иллюстрирует «кровотокающий рассказ о грандиозном внутреннем сражении» композитора [4, с. 119]. Он поясняет ход авторской мысли, сравнивая «каракули» Бетховена с аккуратным почерком Стравинского. Пять лет спустя дирижер обращается к Пятой симфонии Бетховена в одном из выпусков «Концертов для молодежи», озаглавленном «Что такое классическая музыка?». На примере основного мотива главной партии первой части он развивает тему исполнительской свободы [5, с. 100], обозначив следующую ступень в развитии слушателя — формирование музыкального вкуса, на основе которого возможен *выбор в пользу определенного сочинения в той или иной интерпретации*. Но готово ли профессиональное сообщество признать это право, или в реальности публика не в состоянии самостоятельно «отличить камень от дерева, поле от леса, землю от неба» [20, p. 4–5]?

Призывая слушателя приступить к созданию собственной аудиоколлекции, топ-менеджеры британской радиостанции *Classic FM* советуют прислушаться к себе: «Когда дело доходит до решения, что именно купить за собственные деньги, выбор за вами» [17, p. 55]. Тем не менее, желая поделиться опытом изучения «тысяч новых записей, ежегодно поступающих на радио», Даррен Хенли и Сэм Джексон дают весьма конкретные рекомендации. Так, Пятую симфонию Бетховена они советуют послушать в исполнении Клемперера, Шайи или Рэттла, но лучше — Тилемана, которого они называют своим безусловным фаворитом [17, p. 64].

Таким образом, демонстрируя внешнюю объективность, музыкант остается наставником публики. Его профессиональные убеждения и предпочтения выступают мерилем ценности предложенной аудитории музыки. Формы воздействия на слушателя развиваются, но авторитарный принцип остается незыблемым. За слушателем надежно закреплена модель поведения «*вассала*». Однако сегодня ситуация стремительно меняется. Наступает время ниспровержения авторитетов, и с этим трудно не считаться.

В поисках классики. Творческий потенциал слушательской функции

Популярные издания, посвященные классической музыке, редко удостаиваются пристального внимания критики. Тем удивительнее жаркая полемика, развернувшаяся вокруг выхода в 2020 году книги Пола Морли. В ней признанный эксперт в области рок-музыки рассказал свою историю знакомства с классикой. Он затронул принципиально значимые для сегодняшнего состояния музыкального искусства темы, однако рецензенты не оценили новаторского подхода и обвинили его в эклектике, прозелитизме, идиосинкразии, а его работу идентифицировали как квазимемуары [29] и эпическое, бесконечно отвлеченное повествование [25]. «Жаль! Морли умен, хотя и эгоцентричен, но ему не хватает всеобъемлющей структуры», — вздыхал критик *The New York Times* [29]. На свойственную Морли безапелляционность суждений иронично указывал и *The Guardian*: «В сущности, Пол Морли в чистом виде» [25]. Основные претензии касались излишней автобиографичности, отсутствия хронологии и четких критериев оценки сочинений, а также чересчур большого внимания, уделяемого плейлистам.

Действительно, по убеждению Морли, создание плейлистов — демократизированный акт, в результате которого *каждый слушатель может реализовать творческий потенциал, стать художником и куратором* [23, р. 102]. Он делится собственным опытом, родившимся из желания разобраться в музыке разных эпох, известной и забытой, которая движется в едином русле, не разбиваясь на множество потоков. Развитие стриминговых сервисов, позволяющих систематизи-

ровать любые объемы записей и воспроизводить музыку нон-стоп, упрощает задачу.

Морли уверяет, что поначалу его мало волновал вопрос, как расширить аудиторию академического искусства. Напротив, он расценивал попытки вернуть классику к жизни как нежелание смотреть в лицо неизбежному [23, р. 104]. Неожиданным открытием стало то, что классическая музыка органично вписалась в стриминг. Когда с музыки «сняли упаковку», она перестала быть объектом, растворилась в эфирном пространстве и приобрела качества «загадочного, темного и гламурного андеграунда» [23, р. 116–117].

Лишенная присущего поп- и рок-музыке внешнего блеска, классика внезапно оказалась востребована теми, кто родился в XXI веке. Современные подростки, считает Морли, знают *The Beatles* не лучше, чем Бетховена. Но главное, классическая музыка отвечает их мироощущению — «получать удовольствие от жизни, влюбляться, чувствовать себя счастливыми или печальными, искать истину, отстаивать убеждения, бояться смерти, бороться с демонами, погружаться в тайну» [23, р. 113].

В то же время, как нам кажется, молодые люди воспринимают классику как *экзотику, контрастирующую с повседневностью и выделяющую их из толпы*. В связи с этим пристального внимания заслуживает феномен популярности двух молодежных субкультур, демонстрирующих интерес к *серьезному образованию, классической литературе и искусству* — *Dark academia* (Темная академия) и *Light academia* (Светлая академия). Приверженцы более популярной «Темной академии» носят твидовые блейзеры и классические рубашки, коллекционируют старинные открытки и фотографии университетских кампусов, обсуждают пьесы Шекспира, романы Достоевского, кинокартины «Общество мертвых поэтов» и «Убей своих любимых». Характерные особенности «Светлой академии», в которой также присутствуют темы интеллектуального развития и личностной самореализации — дружелюбие, позитивный настрой, наслаждение мелочами жизни.

Сравнение плейлистов Морли с плейлистами, представленными в группах интернет-сообществ двух «академий», обнаруживает значительное сходство. В обоих случаях присутствуют произведения Дебюсси и Равеля (Морли признается, что никак не может определить, кого из двух композиторов любит больше), музыка современ-

ных авторов — Бартока, Шостаковича, Кабалеvского и даже Джорджа Крамба. Редко встретишь венских классиков, чаще — композиторов-романтиков. Эпоха барокко представлена именами Баха, Генделя, Вивальди и Монтеверди. Поскольку, по словам Морли, реабилитировать и оживлять забытую музыку — особое удовольствие [23, р. 120], преваляют малоизвестные сочинения.

Сочетание треков в музыкальных подборках сопоставимо с принципом коллажа понравившихся фотографий. В основе лежит *мгновенная эмоциональная реакция на случайно встретившуюся запись*. И все же в каждом плейлисте есть *внутренняя логика*. Он отражает предпочтения составителя и становится чистой формой музыкальной критики [23, р. 103]. Активный пользователь самостоятельно принимает решение о последовательности и глубине коммуникации с художественным контентом [6, с. 75]. Сохраненный плейлист позволяет неоднократно слушать записи, а открытый доступ — делиться находками с другими. Ответная реакция пользователей соцсетей и стриминговых сервисов (просмотры, комментарии, лайки и перепосты) дает оценку творческому результату. В итоге подготовка плейлистов становится *личным вкладом слушателя в расширение аудитории*.

Несмотря на неоспоримые преимущества независимого исследования музыкальной картины мира, стремление слушателя к эмансипации настораживает. Фактически музыкант оказывается «за кадром» коммуникативного процесса. Музыка, как свободная энергия [23, р. 106], обретает новую сущность, ей не нужны посредники для того, чтобы быть «услышанной».

Возникшая в эпоху интернет-технологий ситуация одновременности всего творческого наследия ставит перед слушателем серьезный вызов: «В мире доступности и интерактивности знаете ли вы, какая музыка вам нужна, а если нет, как вы об этом узнаете?» [19, р. 9] Ответ на эти вопросы слушатель пытается найти самостоятельно. Похоже, ему нравится язык классической музыки, но он не стремится общаться с его «носителями». К числу возможных причин относятся нежелание покидать «зону комфорта», насыщенная повседневная жизнь, консервативность музыкального образования, а также отсутствие прямого контакта подростков со сверстниками, профессионально занимающимися музыкой, — учащимися специальных музыкальных школ

и теми, кто, делая ставку на раннюю исполнительскую карьеру, уходит на домашнее обучение и сдает школьную программу экстерном.

Конечно, речь идет о виртуальной реальности, а не о пространстве концертного зала, однако искренний интерес к классике непременно выведет слушателя на новый уровень — *живого участия в музыкальном событии*. К этой встрече должен быть готов и музыкант. Изучая увлечение молодежной аудитории корейскими телесериалами на «музыкальную тему» («Пять пальцев», «Тайный роман», «Листмейстер», «Любите ли вы Брамса?», «Вирус Бетховена») [2, с. 135–136], аниме («Твоя апрельская ложь»), деятельностью ютуберов (*TwoSet Violin*, *Violin Noobie*), можно лучше понять ее предпочтения. Сегодня публика открыта к диалогу, и это позволяет расценивать слушателя как «соратника» музыканта.

Заключение

В результате проведенного анализа мы приходим к осознанию важности происходящих перемен. Понимание сущности академического музыкального искусства как системы социального взаимодействия позволяет пересмотреть статус современного слушателя. В межгрупповой дифференциации на смену иерархии приходит принцип интеграции. Новые функции слушателя — организатора музыкальных событий, критика, эксперта, творческого партнера композитора — раздвигают границы сотрудничества. Стремительное распространение в молодежной среде нестандартных форм исследования мира искусства позволяет надеяться, что в ближайшее время музыкальный ландшафт серьезно изменится благодаря рождению нового типа слушателя — *подлинного «героя»*, для которого классическая музыка станет неотъемлемой частью жизненного опыта.

Список литературы:

- 1 *Адорно Т.* Введение в социологию музыки / Пер. с нем. А.В. Михайлова // *Избранное: Социология музыки.* М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 7–190.
- 2 *Айзенштадт Ю.А.* Южнокорейский телесериал на службе музыкального просвещения // *Наука телевидения.* 2020. № 16. З. С. 133–156.
- 3 *Асафьев Б. В.* О направленности формы у Чайковского // *Избранные труды.* Том II. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 64–70.
- 4 *Бернштейн Л.* Пятая симфония Бетховена // *Музыка – всем / Пер. с англ. В.И. Чемберджи.* М.: Советский композитор, 1978. С. 114–130.
- 5 *Бернштейн Л.* Что такое классическая музыка? // *Концерты для молодежи / Пер. с англ. Е.Ф. Бронфин.* Л.: Советский композитор, 1991. С. 95–126.
- 6 *Новикова А. А.* «Культурные индустрии» как часть публичной сферы: трансформация форм соучастия // *Художественная культура.* 2020. № 1 (32). С. 65–86. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/b09/hk_2020_1_65_86_novikova.pdf (дата обращения 10.03.2021).
- 7 *Скребков С.С.* Теория музыки и современный слушатель // *Советская музыка.* 1961. № 1. С. 56–63.
- 8 *Сохор А.Н.* Социология и музыкальная культура. М.: Советский композитор. 1975. 202 с.
- 9 *Ушкарев А.А.* Театр и зритель // *Сцена.* 2020. № 1. С. 5–11.
- 10 *Фетис Ф.-Ж.* Музыка, понятная для всех, или Краткое изложение всего нужного, чтоб судить и говорить об искусстве сем, не учившись оному / Пер. с фр. П. Беликова. СПб.: Типография Медицинского департамента Министерства внутренних дел, 1833. 331 с.
- 11 *Фуртвенглер В.* Музыкант и его публика / Пер. с нем. Н. Милицыной // *Исполнительское искусство зарубежных стран.* Выпуск 2. Под ред. Г.Я. Эдельмана. М.: Музыка, 1966. С. 175–186.
- 12 *Цветковская Т.А.* Концерт для слушателя с оркестром. Пути развития партиципаторного музыкального искусства // *Ars Inter Culturas.* 2020. № 9. С. 111–124. URL: <https://doi.org/10.34858/AIC.9.2020.361> (дата обращения 23.03.2021).
- 13 *Шлифштейн С.И.* Пятая симфония Бетховена. Пояснение. М.; Ленинград: Музгиз, 1950. 14 с.
- 14 *Botstein L.* Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience // *19th-Century Music,* 1992. Vol. 16, No. 2, pp. 129–145. URL: <http://www.jstor.org/stable/746262> (дата обращения 10.03.2021).
- 15 *Copland A.* What to Listen for in Music. New York: Signet Classics, 2011. 279 p.
- 16 *Dobson M. C., Sloboda J.* Staying Behind: Explorations in Post-Performance Musician – Audience Dialogue // *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience.* Ed. by K. Burland, S. Pitts. Aldershot: Ashgate, 2014, pp. 159–174.
- 17 *Henley D., Jackson S.* Everything You Ever Wanted to Know About Classical Music but Were Too Afraid to Ask. London: Elliott and Thompson Limited, 2012. 228 p.
- 18 *Jankélévitch V.* La Musique et l'Ineffable, Paris: Seuil, 2015. 194 p.
- 19 *Kenyon N.* Performance today // *The Cambridge History of Musical Performance.* Ed. by C. Lawson, R. Stowell. New York: Cambridge University Press, 2012, pp. 3–34.
- 20 *Krehbiel Henry E.* How to Listen to Music: Hints and Suggestions to Untaught Lovers of Music. New York: C. Scribner's Sons, 1896. 361 p.
- 21 *Kretzschmar H.* Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik // *Gesammelte Aufsätze über Musik.* Leipzig: Peters, 1911. S. 168–192.
- 22 *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal. Bd. I/II. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 874 S.
- 23 *Morley P. A.* Sound Mind: How I Fell in Love with Classical Music (and Decided to Rewrite Its Entire History). London: Bloomsbury, 2020. 694 p.
- 24 *Nancy J.-L.* Listening. Trans. by Ch. Mandell. New York: Fordham University Press, 2007. 70 p.
- 25 *O'Hagan S.* A Sound Mind by Paul Morley review – a Musical Odyssey: Morley's Typically Digressive Attempt to Demystify Classical Music is Exhausting but Illuminating // *The Guardian,* Sun 18, Oct 2020. URL: <https://www.theguardian.com/books/2020/oct/18/a-sound-mind-by-paul-morley-review-a-musical-odyssey> (дата обращения 10.03.2021).
- 26 *Phillip R.* The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music. New Haven & London: Yale University Press, 2018. 950 p.
- 27 *Pitts S.* On the Edge of Their Seats: Comparing First Impressions and Regular Attendance in Arts Audiences // *Psychology of Music,* 2015, No. 44 (5), pp. 1175–1192.
- 28 *Pitts S., Burland K.* Interlude – Audience Members as Researchers // *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience.* Ed. by Karen Burland, Stephanie Pitts. Aldershot: Ashgate, 2014, pp. 53–54.
- 29 *Rockwell J.* A Lifelong Rock Critic Goes Back to the Actual Classics // *The New York Times.* 2020. Thu. 19, Nov. URL: <https://www.nytimes.com/2020/11/19/books/review/paul-morley-a-sound-mind.html> (дата обращения 10.03.2021).
- 30 *Small Ch.* Musicking: the Meanings of Performing and Listening. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
- 31 *Stokowski L.* Listening Pleasure // *Stokowski and the Organ.* Ed. by R. Smith. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2004, pp. 249–250.
- 32 *Szendy p.* Listen: A History of Our Ears. Trans. by Ch. Mandell. New York: Fordham University Press, 2008, 160 p.
- 33 *Thorau Ch., Ziemer H.* The Art of Listening and Its Histories: An Introduction // *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries.* Ed. by Ch. Thorau, H. Ziemer. New York: Oxford University Press, 2019, pp. 1–36.

References:

- 1 Adorno Theodor W. Vvedenie v sotsiologiyu muzyki [Introduction to the Sociology of Music]. *Izbrannoe: Sociologiya muzyki* [The sociology of music]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998, pp. 7–190. (In Russ.)
- 2 Aizenshtadt Yu. A. Yuzhnokoreiskii teleserial na sluzhbe muzykal'nogo prosveshcheniya [South Korean TV Series in the Service of Music Education]. *Nauka Televideniya* [The Art and Science of Television], 2020, no. 16.3, pp. 133–156. (In Russ.)
- 3 Asaf'ev B.V. O napravlenosti formy u Chaikovskogo [On the direction of the form in Tchaikovsky]. *Selected works*. Bd II. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1954, pp. 64–70. (In Russ.)
- 4 Bernstein L. Pyataya simfoniya Betkhovena [Beethoven's Fifth Symphony]. *Muzyka – vsem* [Music to All]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1978, pp. 114–130. (In Russ.)
- 5 Bernstein L. Chto takoe klassicheskaya muzyka? [What Does Classical Music Mean?]. *Kontserty dlya molodezhi* [Concerts for Young People]. Leningrad, Sovetskij kompozitor Publ., 1991, pp. 95–126. (In Russ.)
- 6 Novikova, A.A. "Kul'turnye industrii" kak chast' publichnoi sfery: transformatsiya form souchastiya [Cultural Industries as a Part of the Public Sphere: The Transformation of the Forms of Participation]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1 (32), pp. 65–86. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/b09/hk_2020_1_65_86_novikova.pdf (accessed 10.03.2021). (In Russ.)
- 7 Skrebkov S. S. Teoriya muzyki i sovremenniy slushatel' [Music Theory and the Modern Listener]. *Sovetskaya muzyka*, 1961, no. 1, p. 56–63. (In Russ.)
- 8 Sokhor A. N. *Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura* [Sociology and Musical Culture]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1975. 202 p. (In Russ.)
- 9 Ushkarev A. A. Teatr i zritel' [Theater and Audience]. *Stsena* [The Stage], 2020, no. 1. pp. 5–11. (In Russ.)
- 10 Fétis F.-J. *Muzyka, ponyatnaya dlya vsekh, ili Kratkoe izlozhenie vsego nuzhnogo, chtob sudit' i govorit' ob iskusstve sem, ne uchivshis' onomu* [La musique mise à la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié]. St. Petersburg, Tipografiya Meditsinskogo departamenta Ministerstva vnutrennikh del Publ., 1833. 331 p. (In Russ.)
- 11 Furtwängler W. Muzykant i ego publika [The Musician and His Audience]. Trans. by N. Militsyna. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing Arts of Foreign Countries], vol. 2, ed. by G. Edel'man. Moscow, Muzyka Publ., 1966, pp. 175–186. (In Russ.)
- 12 Tsvetkovskaya T. A. Kontsert dlya slushatelya s orkestrom: puti razvitiya partitsipatornogo muzykalnogo iskusstva [Concert for the Listener with an Orchestra: The Ways of Development of Participatory Musical Art]. *Ars Inter Culturas*, 2020, no. 9, pp. 111–124. Available at: <https://doi.org/10.34858/AIC.9.2020.361> (accessed 10.03.2021). (In Russ.)
- 13 Shlifstein S. I. *Pyataya simfoniya Betkhovena. Poyasnenie* [Beethoven's Fifth Symphony. Interpretation]. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1950. 14 p. (In Russ.)
- 14 Botstein L. Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience. *19th-Century Music*, 1992, vol. 16, no. 2, pp. 129–145. Available at: <http://www.jstor.org/stable/746262> (accessed 10.03.2021).
- 15 Copland A. *What to Listen for in Music*. New York, Signet Classics, 2011. 279 p.
- 16 Dobson M. C., Sloboda J. Staying Behind: Explorations in Post-Performance Musician – Audience Dialogue. K. Burland, S. Pitts, eds. *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience*. Aldershot, Ashgate, 2014, pp. 159–174.
- 17 Henley D., Jackson S. *Everything You Ever Wanted to Know About Classical Music but Were Too Afraid to Ask*. London, Elliott and Thompson Limited, 2012. 228 p.
- 18 Jankélévitch V. *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 2015. 194 p.
- 19 Kenyon N. Performance Today. C. Lawson, R. Stowell, eds. *The Cambridge History of Musical Performance*. New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 3–34.
- 20 Krehbiel H. E. *How to Listen to Music: Hints and Suggestions to Untaught Lovers of Music*. New York, C. Scribner's Sons, 1896. 361 p.
- 21 Kretzschmar H. Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik. *Gesammelte Aufsätze über Musik*. Leipzig, Peters, 1911, s. 168–192.
- 22 Kretzschmar H. *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. I/II. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. 874 S.
- 23 Morley P. A. *Sound Mind: How I Fell in Love with Classical Music (and Decided to Rewrite its Entire History)*. London, Bloomsbury, 2020. 694 p.
- 24 Nancy J.-L. *Listening*, trans. Ch. Mandell. New York, Fordham University Press, 2007. 70 p.
- 25 O'Hagan S. A Sound Mind by Paul Morley Review – a Musical Odyssey: Morley's Typically Digressive Attempt to Demystify Classical Music is Exhausting but Illuminating. *The Guardian*, Sun 18, Oct 2020. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2020/oct/18/a-sound-mind-by-paul-morley-review-a-musical-odyssey> (accessed 10.03.2021).
- 26 Philip R. *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*. New Haven, London, Yale University Press, 2018. 950 p.
- 27 Pitts S. On the Edge of Their Seats: Comparing First Impressions and Regular Attendance in Arts Audiences. *Psychology of Music*, 2015, no. 44 (5), pp. 1175–1192.
- 28 Pitts S, Burland K. Interlude – Audience Members as Researchers. K. Burland, S. Pitts, eds. *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience*. Aldershot, Ashgate, 2014, pp. 53–54.
- 29 Rockwell J. A Lifelong Rock Critic Goes Back to the Actual Classics. *The New York Times*, 2020, Thu. 19, Nov. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/11/19/books/review/paul-morley-a-sound-mind.html> (accessed 10.03.2021).
- 30 Small Ch. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, London, Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
- 31 Stokowski L. Listening Pleasure. *Stokowski and the Organ*, ed. R. Smith. Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2004, pp. 249–250.
- 32 Szendy P. *Listen: A History of Our Ears*, trans. Ch. Mandell. New York, Fordham University Press, 2008, 160 p.
- 33 Thorau Ch., Ziemer H. The Art of Listening and Its Histories: An Introduction. Ch. Thorau & H. Ziemer, eds. *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*. New York, Oxford University Press, 2019, pp. 1–36.

УДК 75 / 7.034(450)
ББК 85.103(0)4
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-148-181

Войтекунас Валентина Анатольевна

Аспирант, сектор искусства Нового и Новейшего времени,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7196-7337
valentina.voytekunas@gmail.com

Ключевые слова: Н.К. Рерих, художественные влияния, восприятие, рецепция, интерпретация, искусство средних веков, Проторенессанс, Ранний Ренессанс, Кватроченто, мозаика, фреска.

Войтекунас Валентина Анатольевна

Раннее искусство Италии в творчестве Н.К. Рериха 1900—1910-х годов

В творчестве Рериха 1900—1910-х годов были синтезированы разнообразные культурные влияния, обусловленные как закономерностями развития русского искусства, так и индивидуальными предпочтениями художника. Особенным образом в работах Рериха этого периода было переосмыслено и интерпретировано художественное наследие Италии. В статье рассматриваются факторы, определившие интерес Рериха к итальянскому искусству Средних веков и Раннего Возрождения, и анализируется опыт поездок в Италию, совершенных в 1901 и 1906 годах, имевший важное значение для творческой эволюции художника. Освоение стиливых и технических приемов мастеров прошлого существенно обогатило арсенал выразительных средств Рериха и способствовало сложению его зрелого стиля.

Voytekunas Valentina A.

Post-graduate Student, Department of Modern and Contemporary Art,
State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7196-7337
valentina.voytekunas@gmail.com

Keywords: N.K. Roerich, artistic influences, perception, reception, interpretation, Middle Ages art, Proto-Renaissance, Early Renaissance, Quattrocento, mosaics, frescoes.

Voytekunas Valentina A.**Early Italian Art in the Works of Nicholas Roerich (1900s—1910s)**

In the works created by Nicholas Roerich in the 1900s — 1910s various cultural influences were synthesized. These were conditioned by the consistent pattern of the development of Russian art as well as by the individual preferences of the artist. The artistic heritage of old Italy became one of the strongest influences on Roerich and was interpreted by him in a particular way. The article examines the factors that determined Roerich's interest in Italian art of the Middle Ages and the Early Renaissance and analyzes the experience of his trips to Italy in 1901 and 1906. The study of the style and methods of old masters significantly enriched Roerich's means of expression and helped to establish his mature style.

Введение

Николай Константинович Рерих (1874, Санкт-Петербург — 1947, Наггар, долина Кулу, Индия) — широко известен в России и за ее пределами, не только как художник, но также как философ, археолог-исследователь, писатель, путешественник, защитник культурного наследия. Уже в ранний, доэмигрантский период жизни Рериха появилось значительное число ему посвященных не только выставочных рецензий и статей, но и книг. Откликаясь на выход в 1916 году издания, включившего литературные работы Рериха, множество черно-белых и цветных воспроизведений его живописи и графики, тексты Ю.К. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, А.М. Ремизова, С.П. Яремича [20], литератор Н.Н. Брешко-Брешковский, считая такое внимание к молодому художнику чрезмерным, язвительно замечал: «Рерих — из числа тех, которым очень везет. Большие художники Репин, Поленов, Виктор Васнецов, Нестеров, Владимир Маковский еще не дождалась роскошно изданных монографий. Рерих, куда более молодой и с более скромными заслугами, дождался царственной монографии» [цит. по: 16, с. 644]. Помимо этого издания в 1910-е годы выходят книги А.Ф. Мانتеля, А.А. Ростиславова, С.Р. Эрнста [8; 28; 33]. Не иссякал интерес к Рериху и позднее. После эмиграции семьи художника в 1917 году много публикаций вышло в 1920—1930-е годы за рубежом. С 1960-х годов, после возвращения Ю.Н. Рериха на родину и передачи им сотен произведений отца в советские музеи, к искусству Рериха вновь обращаются отечественные исследователи. Серьезный вклад в изучение творческой биографии и наследия художника внесли А.Д. Алехин, П.Ф. Беликов, Л.С. Журавлева, В.П. Князева, Л.В. Короткина, Е.П. Маточкин, Е.И. Полякова, Е.Г. Сойни, Е.П. Яковлева и многие другие авторы. В настоящее время Рерих один из самых популярных и изучаемых русских художников — литература о нем включает сотни наименований [29].

При длительной и непрерывной истории описания, тщательного изучения творчества Рериха, неудивительно, что различные культурные влияния, под действием которых формировалась индивидуальность Рериха, рассматривались многократно. Не является исключением и проблема воздействия на Рериха культуры Италии и, в частности, искусства Средних веков и Раннего Возрождения.

Уже в начале XX века она бегло затрагивалась С.К. Маковским [7, с. 7], А.А. Ростиславовым [28, с. 39—40], С.Р. Эрнстом [33, с. 71—72], чьи наблюдения затем перекочевали в тексты других авторов (например, Н. Селиванова почти дословно использовала фрагменты текста Ростиславова [37, pp. 47—48]). Не единожды она попадала в поле зрения современных рериховедов — особенно здесь стоит отметить работы Е.П. Маточкина, обратившего внимание на использование Рерихом в ряде произведений мотивов и образов итальянской живописи Средних веков и эпохи Возрождения. Им были выявлены цитаты Симоне Мартини и Джентиле да Фабриано в Пермском иконостасе (1907) [10, с. 85], Андреа дель Кастаньо в картине «Победа» (1942) [9, с. 13], сделаны ценные наблюдения касательно итальянских источников иконографии образа Царицы Небесной росписи храма Святого Духа (1910—1914) [11, с. 25—27; 148—153] и других композиций. Однако, несмотря на то что данная проблематика оказалась давно в поле зрения исследователей, нельзя сказать, что она получила всестороннюю разработку. До сих пор в недостаточной мере изучены как воздействия итальянской культуры на стиль и иконографию Рериха (итальянские источники были установлены в отношении единичных произведений художника, и круг таких работ в данной статье существенно расширен), так и обстоятельства его увлечения искусством Средних веков и Кватроченто. В настоящей публикации рассматриваются ранние путешествия Рериха в Италию и анализируется их значение для творчества художника 1900—1910-х годов.

Раннее итальянское искусство в культуре конца XIX — начала XX века

Рассмотрение характера рецепции и интерпретации Рерихом итальянского искусства Средних веков и эпохи Кватроченто необходимо предварить указанием на то, что этот интерес не только отражал особенности его творческой индивидуальности, но также был обусловлен общим ходом развития русской и мировой художественной культуры. Обращение Рериха к раннему искусству Италии происходило на фоне новой волны русской италомании, в свою очередь вписанной в глобальное увлечение итальянскими примитивами и мастерами Кватроченто, которым на рубеже XIX—XX веков была

пропитана интеллектуальная и художественная атмосфера Европы и Америки [34; 35; 36 и др.]. Для многих художников этого времени, представителей разных национальных школ, язык и образность старого искусства Италии становятся полем экспериментов и универсальной базой по выработке собственного индивидуального стиля — среди них А. Беклин, Пюви де Шаванн, М. Дени, Э. Берн-Джонс, У. Крейн, Ф. Ходлер, А. Галлен-Каллела, М.В. Нестеров, М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов, К.Ф. Богаевский, К.С. Петров-Водкин и многие другие.

Более широкому знакомству деятелей отечественной и зарубежной культуры конца XIX — начала XX века с итальянской живописью Проторенессанса и Раннего Возрождения, углубленному изучению ее стиля, техники, иконографии способствовали следующие факторы: общее для русского и зарубежного искусства стремление найти новый художественный язык, способный заменить натурализм и застывший академизм; повысившаяся в это время мобильность творческой интеллигенции и участвовавшие путешествия в Италию, которым способствовали технический прогресс и совершенствование европейской туристической инфраструктуры; развитие репродукционных технологий, обеспечивающих более качественное и достоверное воспроизведение памятников старины. Важно отметить и то, что для многих представителей европейского искусства этого времени — периода подъема национального самосознания — дорафаэлевская живопись, потеснив живопись Высокого Возрождения и XVIII столетия (на которые опиралось отрицаемое на этом этапе академическое искусство), становится одним из компонентов в конструировании современного языка национальной художественной культуры.

Творчество представителей разных европейских школ показывает, что индивидуальный стиль мастера рубежа веков обычно формировался под воздействием сложной смеси актуализированных временем художественных явлений. Ее базовыми элементами часто выступали средневековая национальная культура и фольклор, к ним добавлялись воздействия современных новаторских течений, искусства Востока (чрезвычайно популярной в это время была японская цветная ксилография), разных вариантов архаики и примитива (о важной для русского и европейского искусства конца XIX — начала XX века идее обновления художественного языка через обращение к ранним, архаическим пластам культуры: [4; 17]). Ранняя итальянская живопись

попадала в эту последнюю категорию, наравне с искусством первобытного и древнего мира, африканской скульптурой, творчеством художников-самоучек и т.д. На пересечении перечисленных влияний возникли стили М. Дени, А. Матисса, А. Галлен-Каллелы, И.Я. Билибина и многих других художников этой поры, в том числе Рериха.

Искусство Рериха, безусловно, откликлось на все главные тенденции времени. Одновременно в его обращении к ранней живописи Италии большую роль играло увлечение археологией и историей, определившее особенные черты его мировидения. Археологическими раскопками Рерих начал заниматься еще в гимназии, посвятив им многие годы. Любовь к истории началась также рано и сопровождала его всю жизнь. В 1893 году, по настоянию отца, известного нотариуса, Рерих одновременно с Академией художеств поступает в Петербургский университет на юридический факультет. Но интересы тянули его к историко-филологическому факультету: «В конце концов, получилось, что на юридическом факультете сдавались экзамены, а на историческом слушались лекции», — вспоминал художник в поздние годы [25, с. 163]. Даже в выпускном сочинении «Правовое положение художников Древней Руси» (1898) он вышел за пределы юридической сферы, уклонившись в сторону истории искусства.

Первая поездка за границу (1900–1901)

Доэмигрантский период творчества Рериха — от лет, проведенных в академии, до 1917 года, когда он покинул родину — наглядно представляет динамику художественного процесса в России конца XIX — начала XX века. Стремительная эволюция Рериха соответствовала общему вектору движения русского искусства. Выпускник реформированной академии (1893–1894), в которую пришли преподавать художники-передвижники, ученик А.И. Куинджи, Рерих в ранних работах 1890-х годов тяготел к передвижническому психологизму, вниманию к деталям, трактовке природы в духе популярного в конце века «пейзажа настроения», что проявилось в таких его работах, как «Гонец» (1897, ГТГ), «Сходятся старцы» (1898, Музей Н.К. Рериха в Нью-Йорке), «Поход» (1899, местонахождение неизвестно, картина неоднократно воспроизводилась в начале XX века). Но уже в самом начале нового столетия, под влиянием идей символизма и широкого

распространения стиля модерн, в основе которого лежали принципы синтеза и стилизации, в произведениях Рериха ясно обозначается интерес к формальным задачам — стремление к обобщенности формы, подчеркиванию декоративной выразительности цвета и линии.

Столь решительным переменам в стиле художника и выходу его творчества на новый уровень способствовала первая заграничная поездка (сентябрь 1900 — май 1901), во время которой он проводит несколько месяцев во Франции. В Париже он наблюдает за текущей художественной жизнью и занимается в студии известного педагога, исторического живописца и монументалиста Фернана Кормона, внимательно изучает стилизованные под фреску монументальные картины Пюви де Шаванна (об отношении Рериха к этому мастеру см. [2]), посещает выставки — в том числе грандиозную Всемирную выставку (проходила с 15 апреля по 12 ноября 1900 года), где в русском отделе среди произведений других отечественных художников была представлена его картина «Сходятся старцы» (она демонстрировалась под названием «Славянские старшины»), — знакомится с богатыми коллекциями известных музеев — Лувра, Клюни, Люксембургского музея и других.

Искусствовед и художественный критик А.И. Гидони в очерке 1915 года прослеживал творческий путь Рериха и, указывая на качественный сдвиг в стилистике его работ, созданных под «влиянием занятий в Париже», писал: «„Заморские гости“⁽¹⁾ представляют несомненный шаг вперед сравнительно с прошлым периодом по яркости красок, а „Идолы“⁽²⁾ — по наметившемуся в них стремлению к примитивизму выражения» [6, с. 6]. В ближайшие годы после первой заграничной поездки тенденция к архаизации художественного языка в работах Рериха будет проявляться все сильнее: в «Хороводе» (1902, частная коллекция, Москва), «Сибирском фризе» (1903)⁽³⁾ и эскизах

к нему («Бег на колесницах», «Медведь», «Совы», «Несут оленя», «Охота. Слежка зверя», «Погоня» — 1903, Смоленский музей-заповедник), «Севере» (1905, Музей-квартира И.И. Бродского, Санкт-Петербург), «Поединке» (до 1907; местонахождение работы неизвестно, воспроизводилась в 1907 году под названием «Этюд» в журнале «Золотое руно», № 3) и других произведениях первой половины 1900-х годов Рерих в упрощении и деформации формы, в достижении впечатления неуклюжести и наивности приближается к художникам «Голубой розы», неопримитивизму М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой и других молодых новаторов, ставших впоследствии важными фигурами авангардного движения.

Хотя первое путешествие Рериха за границу прошло под знаком его приобщения к французской культуре, нельзя не указать на то, что за это время у русского художника также были и другие художественные впечатления, способствовавшие оформлению «стремления к примитивизму выражения», как назвал эту стилевую тенденцию Гидони. Помимо Франции, в эту поездку Рерих посетил и другие европейские страны, о чем редко упоминают современные исследователи. По пути в Париж художник останавливался в Берлине (письма Рериха из Берлина невесте Е.И. Шапошниковой опубликованы [26, с. 61—79]) и, как сообщали современники Рериха, также побывал в Голландии [8, с. 4; 28, с. 19] и Италии.

В Италии он был весной 1901 года, перед возвращением домой. Рерих сообщал Стасову в письме из Швейцарии 30 апреля: «Теперь пробираюсь на Милан, Рим, Неаполь, Венецию, Сиену. Не знаю, какие именно пункты захвачу» [23, с. 23]. Неизвестно, планировал ли художник посетить Италию изначально, когда только собирался в свое первое заграничное путешествие, или же решение о поездке возникло спонтанно, после того как туда уехали его невеста с матерью⁽⁴⁾ и он, обеспокоенный планами родни Шапошниковой расстроить предстоящую свадьбу⁽⁵⁾, отправляется за ними следом. Стремясь

(1) На этот сюжет Рерих создал несколько работ. Самый известный вариант, выполненный в 1901 году, хранится в ГТГ.
 (2) В 1901–1902 годы Рерих создает несколько вариантов композиций на тему идолов, в разных техниках. Среди них наиболее известна гуашь «Идолы» (1901) из собрания ГРМ.
 (3) «Сибирский фриз» (другое название «Сибирские древности») до революции принадлежал князю С.А. Щербатову. Настоящее местонахождение неизвестно, представление о фризе дают фотоизображения начала XX века.

(4) Шапошникова с матерью приехали за границу ранней весной 1901 года. Они посетили Францию, а затем отправились в Италию.
 (5) Женидьбе Рериха на его избраннице противились не только родственники невесты, но и родные художника. К осени разногласия были улажены, и 28 октября 1901 года в церкви при Академии художеств состоялось венчание.

оставаться рядом со своей невестой, Рерих, вероятно, не смог посетить все итальянские города, которые перечислял в письме Стасову. Обоснованно можно утверждать, что он побывал в Палланце, одном из лучших курортов Европы (Шапошниковы приехали в Италию с целью укрепления здоровья), и посетил популярные среди туристов Борромейские острова на озере Лаго-Маджоре — через несколько лет, во время своего второго посещения Италии в 1906 году, в письме, написанном в поезде по пути в Геную, Рерих, видимо, вспоминая совместное пребывание в Италии в 1901 году, писал жене: «Проезжали Палланцу и Isoles Borromees — какая гнусность! Как мы могли сидеть там» [26, с. 164]. Также во время своей первой итальянской поездки художник посетил Милан и Венецию, что показывают свидетельства современников⁽⁶⁾ и документы⁽⁷⁾, а также подтверждает статья Рериха «На пороге нового течения», вышедшая в октябре 1901 года в «Ежемесячных сочинениях» (переопубл.: [13, с. 383—389]), в которой он, как очевидец, рассказывает о выставках современного искусства в Брюсселе, Женеве, Милане и Венеции. Романтические переживания, краткость пребывания в Италии⁽⁸⁾, скорее всего, не позволили Рериху в этот раз в полной мере сосредоточиться на изучении легендарных памятников. Тем не менее общее представление о стране художник составил, и, возможно, уже тогда у него появились планы вернуться сюда снова.

Осенью 1900 года, только приехав за границу, Рерих в письме историку и писателю А.В. Половцову объяснял свое решение провести

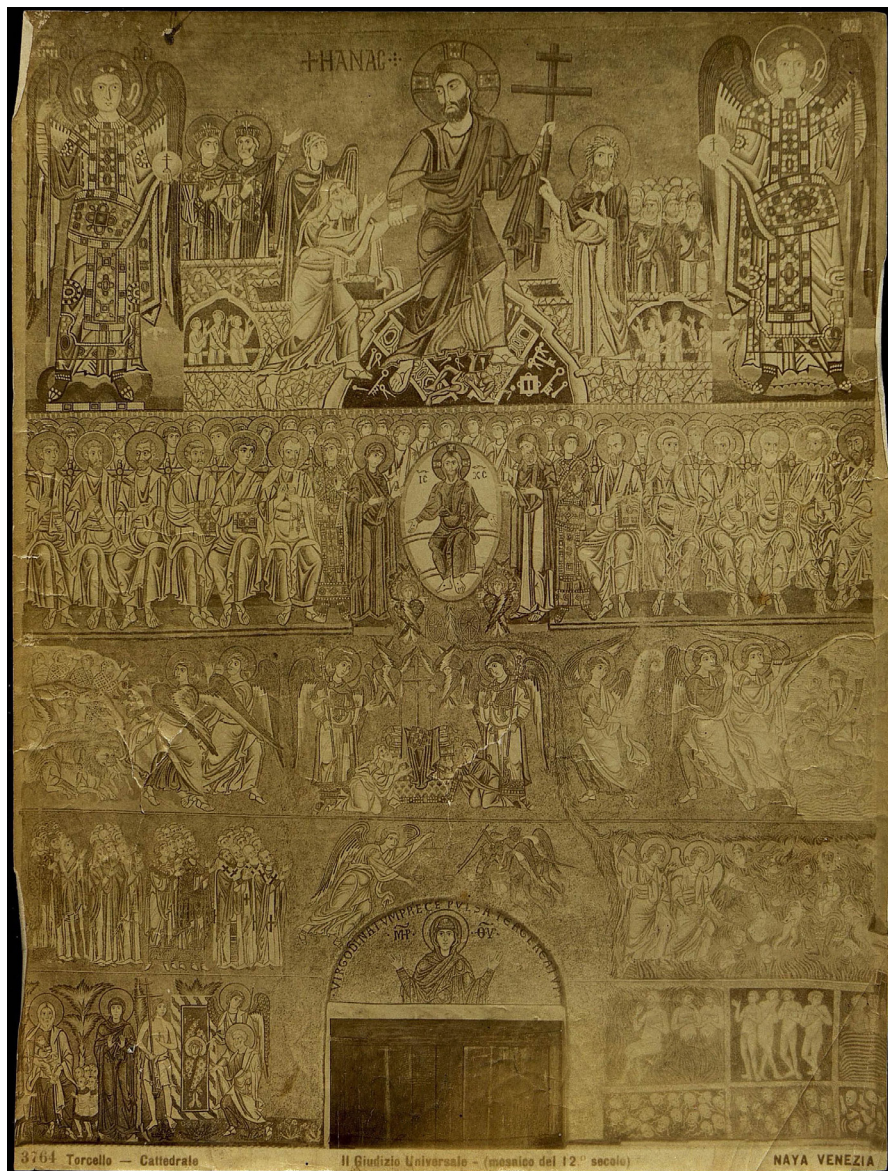
несколько месяцев вдали от родины следующим образом: «Задавило меня Петербургское болото и захотелось мне на свежую воду, чтобы не жить все старыми соками, а собрать в мою житницу что-либо из вековой культуры Запада, на фоне которой еще рельефнее выступает наша оригинальная самобытность и хочется разрабатывать именно ее» [цит. по: 12, с. 143]. Опираясь на это признание, свидетельствующее о желании через заграничный опыт лучше узнать собственную культуру и ее истоки, закономерно предположить, что в Венеции Рерих был впечатлен византийскими мозаиками, которыми восхищались многие русские художники. В.М. Васнецовым в одном из итальянских писем 1885 года украшенный мозаиками «дорогой старик» собор Сан-Марко был охарактеризован как «нечто сказочное, но действительно существующее» [5, с. 64]. Большое впечатление византийские мозаики произвели на М.А. Врубеля: «Был я в Торчелло, радостно шевельнулось на сердце — родная, как есть, Византия. Посмейтесь над человеком, находящимся в стране Тициана», — писал он А.В. Прахову из Венеции в декабре 1884 года [цит. по: 19, с. 104].

Несомненно, во время своей первой итальянской поездки Рерих видел собор Сан-Марко и, возможно, посетил знаменитую древнюю базилику Санта Мария Ассунта на острове Торчелло в Венецианской лагуне — в архиве художника сохранилась фотография композиции западной стены собора, которую он мог приобрести еще в 1901 году. Роскошное убранство древнего Сан-Марко и, если он их видел, величественные мозаики собора в Торчелло не могли не напомнить Рериху мозаики Софии Киевской — в Киеве художник побывал в 1896 году. Также незадолго до заграничного путешествия у него была возможность близко познакомиться с русским мозаичным искусством XVIII века: В 1899—1900 годы состоялось перемещение монументального панно М.В. Ломоносова «Полтавская баталия» (1762—1765) из академии в здание Императорского общества поощрения художеств (ИОПХ) (детали этого мероприятия и история дальнейшей реставрации мозаики подробно изложены в публикации: [32]). Рерих, являвшийся сотрудником общества (с 1898 года он работал помощником секретаря ИОПХ) и близко знавший В.А. Фролова, под руководством которого осуществлялся перенос мозаики, был свидетелем этой масштабной операции.

(6) О посещении Венеции в эту поездку упоминали Маковский [7, с. 6] и Ростиславов [28, с. 19]. В 1920-е годы З.Г. Фосдик записала рассказ Е.И. Рерих о том, что после того как они с матерью приехали за границу, Рерих «за ними ездил в Ниццу, оттуда в Милан» [цит. по: 27, с. 255].

(7) Информация о пребывании Рериха в Венеции подтверждается фотографией из архива В.А. Фролова, на которой Рерих запечатлен сидящим на корме вапоретто на фоне Дворца Дожей (опубл.: [13, с. 401]). В интернете изображение этой фотографии можно встретить с указанием неверной даты — 1906 года, времени второй поездки Рериха в Италию. На фотографии хорошо различима колокольня Святого Марка, которая обрушилась в 1902 году и была заново отстроена только к 1912 году, что не позволяет сомневаться в том, что снимок сделан во время первого итальянского путешествия Рериха, то есть в 1901 году.

(8) Опираясь на переписку Рериха, можно утверждать, что в этот раз в Италии художник был очень недолго. 30 апреля он находился еще в Швейцарии, о чем свидетельствует письмо Стасову, а в середине мая уже вернулся на родину [26, с. 331].



Илл. 1. Собор Санта Мария Ассунта в Торчелло. Страшный суд. Мозаика западной стены (XI–XII века). Фотография начала XX века. Архив Рерихов. Музей Рерихов, Москва (филиал Государственного музея Востока)



Илл. 2. Н.К. Рерих Архангел (эскиз к картине «Сокровище ангелов»). Фрагмент. 1904, дерево, масло. 45×55 см. Музей-галерея «Новый Эрмитаж-1», Москва

По всей видимости, итальянские впечатления помогли «перезагрузить» и соединить с новыми знаниями предшествующий опыт. После первой поездки в Италию появляются эскизы Рериха для мозаик⁽⁹⁾ — вряд ли это можно считать случайным совпадением, как и то, что в ряде работ начала 1900-х годов характер кладки красок напоминает мозаику, что давно было замечено исследователями [1, с. 50]: здесь можно указать на такие произведения, как «Город строят» (1902, ГТГ), «Архангел» (1904, Музей-галерея «Новый Эрмитаж — 1», Москва), «Сокровище ангелов» (1905, Дворец конгрессов в Стрельне, Санкт-Петербург), «Бой» (1906, ГТГ). Эти примеры свидетельствуют не только о глубоком интересе художника к монументальному искусству, но и о поисках Рерихом новых путей обновления языка станковой

⁽⁹⁾ Первыми эскизами мозаик, нереализованными в материале, были «Чайки» (1901, ГРМ), «Пир Петра Великого» (1901, Всероссийский музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург), «Александр Невский поражает ярла Биргера» (1904, ГРМ). В 1906 году по эскизу Рериха В.А. Фроловым было выполнено пробное мозаичное панно «Бой» (Мозаичная мастерская Академии художеств, Санкт-Петербург). Далее в сотрудничестве с Фроловым была создана целая серия мозаик значительно больших размеров.

живописи через изучение мозаики и осмысление ее художественных принципов — в ином ключе, но также через осмысление техники мозаики, к обновлению языка живописи шел М.А. Врубель. В конце жизни о своем отношении к мозаике Рерих писал: «Мозаика всегда была одним из любимых моих материалов. Ни в чем не выразить монументальность так твердо, как в мозаичных наборах. Мозаика дает стиль, и в самом материале ее уже зарождается естественное стилизование. <...> Каждый живописец должен хотя бы немного приобщиться к мозаичному делу. Оно даст ему не поверхностную декоративность, но заставит подумать о сосредоточенном подборе целого хора тонов» [22, с. 282].

Итальянское путешествие 1906 года

Вторая встреча с Италией произошла летом 1906 года, вскоре после назначения Рериха директором Рисовальной школы ИОПХ: избрание Рериха состоялось 8 апреля 1906 года, в должность он должен был вступить с 1 сентября [26, с. 356—357]. Надо полагать, как и в случае с первой заграничной поездкой, целью этого путешествия было стремление глубже узнать свое через чужое, имея в фокусе внимания точки соприкосновения русской культуры с культурой европейской.

Сравнивая эту поездку с теми, которые ей предшествовали, можно увидеть логику и программный характер странствований Рериха. Незадолго до второго посещения Италии, в 1903—1904 годы художник с женой (Е.И. Рерих сопровождала мужа только в поездках 1903 года, в следующем году он путешествовал один, так как она ждала второго ребенка) совершают поездки по местам Российской империи, известным своими памятниками прошлого, знакомятся со старинной архитектурой, иконами, фресками, декоративно-прикладным искусством. По России Рерих много ездил с 1890-х годов, но «большое паломничество» — как он впоследствии назовет путешествие 1903—1904 годов, — в биографии Рериха занимает особое место. По свидетельству художника, оно охватило около сорока древних городов «от Казани и до границы литовской» [24, с. 227]: Великий Новгород, Валдай, Псков, Печоры, Изборск, Ярославль, Углич, Кострому, Казань, Нижний Новгород, Ростов Великий, Суздаль, Юрьев-Польский, Владимир, Тверь, Калязин, Звенигород, Москву

и Подмоскowie, Смоленск, Боголюбове, Гродно, Ковно, Вильну, Ригу, Венден и другие центры старины. Во время этих поездок и по их следам появились большая архитектурная серия этюдов, обширная коллекция видовых и интерьерных фотографий, статьи, в которых Рерих пропагандировал художественные ценности своей страны и поднимал вопрос о сохранении национального культурного наследия (подробнее см.: [18]).

Во время итальянского путешествия 1906 года Рерих посещает как крупные художественные центры, так и многие небольшие старинные города провинций. Широкий охват исторических мест позволил критику и искусствоведа С.Р. Эрнсту в монографии о художнике провести параллель между этим посещением Италии и путешествиями по России 1903—1904 годов: «Как в 1903 г. ему открылась нетленная красота родной древности, так в 1906 г. ему предстала вся слава чужой земли, земли — царицы мира», — писал он [33, с. 71]. Относительно продолжительности и маршрута поездки Эрнст указывал, что начавшись весной, она завершилась осенью⁽¹⁰⁾ и за это время Рерих посетил Милан, Геную, Павию, Пизу, Сан-Джеминиано, Сиену, Рим, Ассизи, Перуджию, Флоренцию, Болонью, Равенну, Верону, Венецию и Падую. Однако, как показывает опубликованная переписка Рериха, сроки путешествия по Италии были иные, более сжатые — оно охватило вторую половину июня и начало июля, таким образом, продлилось около трех недель. Маршрут Рериха, совпадая в основном с перечнем мест, приведенным Эрнстом, в некоторых пунктах все же с ним расходился — к примеру, в списке Эрнста отсутствует Орвието, при этом письма художника подтверждают, что он там был.

Весной 1906 года комитет ИОПХ отправляет Рериха в заграничную командировку для ознакомления с опытом европейских художественных школ (об этом см. в воспоминаниях художника: [25, с. 258]). С этой целью Рерих посещает Берлин, откуда далее едет во Францию — в прессе сообщалось, что Рерих направился в Париж для переговоров об открытии там выставки изделий мастерской села Талашкина, организованной княгиней М.К. Тенишевой [14, с. 495]. Далее его путь лежал

(10) Эрнст писал: «Весною 1906 г. художник отправляется в путешествие по Италии — с апреля по сентябрь прошел он великий итальянский путь» [33, с. 71].

в Швейцарию, где проводила лето семья Рериха (жена с детьми и теща), отсюда в середине июня он выезжает в Италию. О перемещениях художника по Италии мы узнаем из его писем жене. Из Милана, где проходила международная выставка, в которой художник участвовал и где получил диплом по отделу декоративного искусства [26, с. 351], он приезжает 17 июня в Геную, далее попадает 18 июня в Пизу, 19-го вечером он уже в Сан-Джеминиано, 22-го осматривает Сиену, 23-го приезжает в Орвието и вечером того же дня отправляется в Рим, где живет до 27-го, следуя далее в Перуджию. На протяжении путешествия Рерих настойчиво зовет жену присоединиться к нему, приехав хотя бы ненадолго из Швейцарии, поэтому детально информирует ее о своих переездах, чтобы она могла спланировать свою поездку. К примеру, из Рима он ей пишет: «Напиши в Перуджию, когда выезжаешь. Билет мой: Флоренция, Болонья, Равенна, Падова (Падуа), Виченца, Верона — чтобы и тебе тот же путь был» [26, с. 171].

Заботы о детях и ограниченность в деньгах не позволили Елене Ивановне выехать к мужу, и Рерих, желая ускорить свое возвращение к семье и сэкономить средства, сокращает пребывание в некоторых пунктах. Из Перуджии Рерих добирается до Флоренции, где проводит только два дня: «Я здесь сделаю как-то скороходом, и если бы не праздник, всю Флоренцию в один день отдал бы. Конечно, работать не придется — для этого нужно времени вдвое», — пишет он жене [26, с. 175]. 29-го июня он ей сообщает: «Завтра, [в] субботу, вечером выезжаю в Болонью и надеюсь в понедельник быть в Равенне» [26, с. 176]. Он точно следовал своему плану — во вторник 3 июля он был в Равенне: в публикации двух небольших эссе «Итальянская легенда» и «Восстановления» в «Золотом руне» (1906, № 7—9) Рерих указал время и место их написания — «Равенна. 3 июля 1906». Так как к концу недели Рерих планировал уже вернуться в Швейцарию [26, с. 176], можно предположить, что какие-то из оставшихся точек пути ему пришлось сократить: Эрнст в маршруте Рериха перечислял 15 городов Италии, Рерих в одном из писем упоминает, что им намечены к посещению 12 [26, с. 172]. Возможно, после Равенны Рерих смог заехать в Верону — в одном из писем художник делился планами зарисовать дом Джульетты [26, с. 175].

Письма из Италии дают представление о впечатлениях художника, полученных в эту поездку. Ему нравятся подлинность и органичность

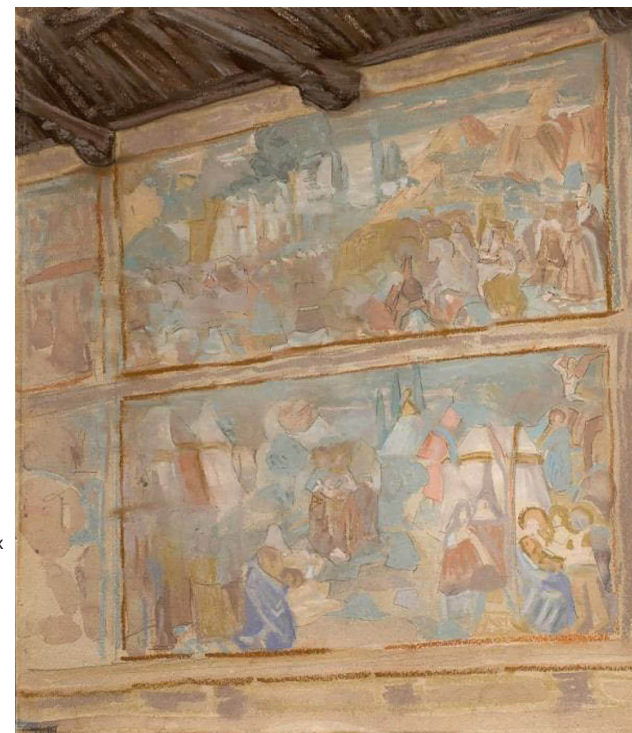
городов, расцвет которых пришелся на Средние века и Кватроченто. Рерих восхищенно отзываясь о Пизе, Сан-Джиминьяно, Сиене, Флоренции, гармонично сочетающих красоту природы и архитектуры: «На зеленой лужайке среди мраморных панелей — базилика Пизы, около — стена и башня. Хорошо» (Пиза, 18 июня [26, с. 166]); «Своим расположением St. Gimignano превосходен. Масса каких-то глыб, башен, уступов» (С.-Джиминьяно, 20 июня [26, с. 167]); «Флоренция очень хороша» (Флоренция, 29 июня [26, с. 176]), — пишет он из этих мест. Вечный город, поражая многообразием художественных сокровищ, сложностью культурных напластований, не дает ему подобной цельности впечатления: «Рим, по правде, разочаровывает меня. Груда развалин красноватого цвета» (Рим, 24 июня [26, с. 171]); «Сколько в Риме старых мозаик! Но жаль, что все обрывки, а кругом — позднейшее» (Рим, 26 июня [26, с. 173]). Художника не только огорчают поздние переделки и заметные реставрации памятников, но также раздражают технические новшества, разрушающие ауру древнего города: «Рим в общем не понравился. Все покойники, мертвое, обломки — и ничего из них не сложишь, а восхищаться тому, что на месте улицы был форум Веспасиана, трудно, ибо трамвай проходит» (Рим, 26 июня [26, с. 174]).

Стремительность, с которой художник переезжал из города в город, не позволяла ему в это путешествие писать многочисленные этюды, как это было во время поездок по России — в одном из писем жене он замечал: «Как-то странно, приезжая на день, писать 1 этюд в городе, где так много интересного» [26, с. 169]. Поэтому в основном Рерих просто осматривал многочисленные памятники, пропитываясь духом старого итальянского искусства, и для закрепления в памяти впечатлений покупал фотографии, о которых упоминал в письмах несколько раз (часть фотографий предназначалась для брата Рериха Бориса, который готовился стать архитектором): «Фотографии здесь по 1 франку — большие» (Пиза, 18 июня); «Купил фотографий — большие по 75 сантимов. Хорош собор и отдельные картины» (Сиена, 22 июня); «Везу до 100 фотографий и столько же открыток — материал большой» (Рим, 26 июня) [26, с. 167, 170, 174]. Но все же несколько этюдов в Италии им было создано: известны три городских вида — «Сан-Джиминьяно» (1906, ГТГ), «Сан-Джиминьяно» (1906, Национальный музей Чеченской Республики, Грозный), «Италия. Этюд» (1906, местонахождение неизвестно; опубл.: *L'Art et les Artistes*,

octobre 1907 — Mars 1908, t. 6, p. 481), — и копия-этиюд фрески Беноццо Гоццоли в пизанском Кампо-Санто (1906, ГТГ).

Скорее всего, именно о копии с Гоццоли Рерих сообщал жене из Пизы 18 и 19 июня: «Пробовал сделать эту, но стена слишком сложна, не охватить»; «Здесь написал один этюд — для себя» [26, с. 166–167]. Напряженный темп итальянского путешествия Рериха не позволяет говорить о случайном появлении этой работы: краткость пребывания в каждом из городов не располагала к нерациональной трате времени, давала возможность зафиксировать лишь то, что было для него наиболее важным. Письма художника из Италии показывают целенаправленность его изучения живописи времени «до Рафаэля». Ранние мастера особенно поглощают его внимание и вызывают наиболее яркие эмоции: «Приехал в Пизу. Фрески чудные! Gozzoli [Беноццо Гоццоли], М...⁽¹¹⁾, Orcagna [Андреа Орканья]», — восторженно делился он впечатлениями с женой и, огорчаясь, что она не сопровождает его в поездке, сетовал: «Неужели ты не увидишь примитивов на месте — как это красиво» [26, с. 165–166]. В других местах его также влечет монументальная живопись Средних веков и Кватроченто, которую он сосредоточенно исследует: «Фрески многие, к сожалению, реставрированы», — замечает он в письме из Сан-Джиминьяно от 20 июня [26, с. 167]; «Собор хорош, но фрески мало сохранились», — пишет 23 июня из Орвието [26, с. 171].

Конечно, столь пристальному вниманию Рериха к монументальной живописи Италии Средних веков и Кватроченто способствовали путешествия по России 1903–1904 годов: тогда перед его глазами прошли древние росписи Новгорода и Пскова, Ярославля, Костромы, Ростова. Фрескисты средневековой Руси восхитили его своим мастерством, колористическим даром и умением решать сложные проблемы живописной организации пространства. В статье «Старина» (1903) Рерих писал: «Осмотритесь в храмах ростовских и ярославских, особенно у Ивана Предтечи в Толчкове. Какие чудеснейшие сочетания вас окружают. Как смело сочетались лазоревые воздушнейшие тона с красивейшею охрою. Как легка изумрудно-серая зелень и как у места на ней красноватые и коричневатые одежды. По тепловатому светлому тону летят



Илл. 3. Н.К. Рерих
Копия-этиюд
фрески Беноццо
Гоццоли. 1906,
бумага, гуашь.
16 × 39,5 см.
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва

грозные архангелы с густыми желтыми сияниями, и их белые хитоны чуть холоднее фонов. <...> Посмотрите теперь, как художники сумели использовать всю живописную плоскость. <...> Привести в гармонию такие большие площади, справиться с такими сложнейшими сочинениями, как, например, страшный суд у Спаса на Сенях в Ростове, могут только даровитейшие люди. Много надо иметь вкуса, чтобы связать картину таким прекрасным орнаментом» [цит. по: 14, с. 218].

Неудивительно, что в Италии Рериха увлек художественный материал, по формальным качествам близкий древнему искусству его страны. В дальнейшем к сравнению русской и итальянской фресковой живописи Рерих будет прибегать не раз. Например, в публикации «Тихие погромы» (1909), рассказывающей о неудачной реставрации росписи храма Иоанна Предтечи в Ярославле, он сокрушался: «Было художественнее, было тоньше, было благороднее, было несравнен-

(11) Имя публикаторами писем Рериха не установлено [26, с. 352].

но ближе к великолепным стенописям Италии» [15, с. 471]. Однако пристальное всматривание в монументальную живопись Средних веков и Кватроченто во время итальянского путешествия может быть объяснено не только общей тягой Рериха к древним формам и спецификой его художественного мышления, склонного устанавливать связи между разными национальными культурами. Помимо этих общих причин, у него был совершенно конкретный стимул к серьезному изучению наследия итальянских мастеров и освоению принципов искусства стенописи.

Эскизы росписей для церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Пархомовке. «Царица Небесная»

Друг Рериха, востоковед Виктор Викторович Голубев со своим братом Львом в 1903 году, после смерти отца, в своем имении Пархомовка под Киевом закладывают церковь во имя Покрова Пресвятой Богородицы — она возводилась по проекту архитектора В.А. Покровского с лета 1903 по осень 1906 года. Для этой церкви художнику сначала были заказаны эскизы наружных мозаик — композиции «Покров Богородицы» и «Спас Нерукотворный с избранными святыми», над которыми Рерих трудился в 1905 году. В конце мая 1905 года он писал княгине М.К. Тенишевой: «Сделал эскиз для Голубевых; они уже вполне одобрили, и осенью все устрою и кончу. Выйдет во всяком случае не банальный „Покров“» [цит. по.: 11, с. 30]. В январе 1906 года эти две мозаики уже набирались в мастерской В.А. Фролова, о чем сообщалось в прессе: «В мастерской художника-мозаичиста В.А. Фролова теперь исполняются художественным мозаичным набором две большие картины религиозного содержания — „Покров Пресвятыя Богородицы“ и „Спас“ для внешнего украшения храма, строящегося в имении В.В. Голубева „Пархомовка“ в Киевской губ.», — писала газета «Слово» (1906, 8 (21) января, № 348) [цит. по.: 14, с. 466].

Весной В.В. Голубев делает новый заказ художнику — уже на выполнение эскизов фресок. Можно вполне обоснованно утверждать, что именно он стал поводом к посещению художником Италии во время летней заграничной поездки 1906 года: в Берлин и Париж Рериха привели административные обязанности и выставочные дела, его пребывание в Швейцарии было отдыхом в семейном кругу, поездка в Италию пред-

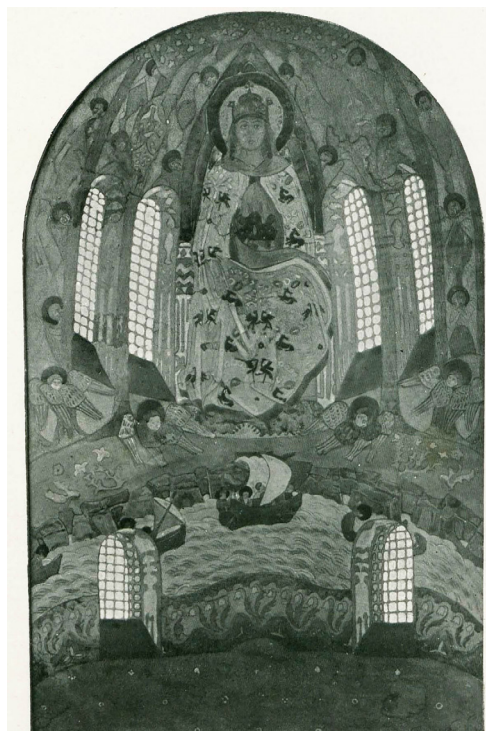
принималась не просто для расширения кругозора, а была необходима для сбора материала и подготовки к сложной и ответственной работе. Во время своего итальянского вояжа Рерих упоминал о заказе Голубева в своих письмах не раз. «Сочинил абсиду для Голубева. Ничего себе», — сообщает он жене 20 июня из Сан-Джиминьяно; «у меня уже и мотив для голубевской абсиды готов, тоже скоро пойдет, осенью», — пишет об этом вновь через два дня из Сиены [26, с. 168, 170].

Как известно, идея росписи апсиды, зародившаяся у Рериха в Италии, оформилась в композицию «Царица Небесная»⁽¹²⁾. Закономерно, что в церкви, построенной в честь праздника Покрова Пресвятой Богородицы, Рерих собирался в алтарной апсиде представить Богоматерь в образе спасительницы и защитницы: на эскизе фрески Богоматерь торжественно восседает на троне, паря над землей в окружении ангельских сил, в строго фронтальной позе с молитвенно сложенными руками, благословляя людей, плывущих внизу в парусных лодках по реке жизни. Идея композиции была поэтически раскрыта Рерихом через несколько лет в тексте «Царица Небесная» (1910): «Высоко проходит небесный путь. Протекает река жизни опасная. Берегами каменистыми гибнут путники неумелые, незнающие различить, где добро, где зло. Милосердная Владычица Небесная о путниках темных возмыслила. Всеблагая на трудных путях на помощь идет. Ясным покровом хочет покрыть людское все горе, греховное. Из светлого града, из красной всех ангельских сил обители Преплакая воздымается. К берегу реки жизни Всесвятая приближается. Собирает святых кормчих Владычица, за людской род возносит моления» [21, с. 310–311].

Алтарная роспись должна была стать смысловой и эмоциональной доминантой фрескового цикла⁽¹³⁾ — поэтому решение Рериха разместить на столь ответственном месте изображение неканоническое, сочиненное на основе переосмысления образцов раннего итальянского, католического искусства было смелым. Притом что дискуссии

(12) В журнале «Золотое руно» (1907, № 4) эскиз был опубликован под названием «Эскиз алтарной ниши». В дальнейшем, в публикациях разных лет, эта композиция называлась «Царица Небесная», «Царица Небесная на берегу реки жизни», «Царица Небесная над рекой жизни».

(13) Всего для фресковых росписей церкви в имении Голубевых Рерихом было выполнено 12 эскизов. Их местонахождение в настоящее время неизвестно. Некоторые эскизы этого цикла были воспроизведены в изданиях 1900–1910-х годов. Подробнее: [11, с. 19–28].



Илл. 4. Н.К. Рерих. Царица Небесная. Эскиз алтарной ниши. 1906. «Золотое руно» (1907, № 4)

об обновлении языка отечественной религиозной живописи — иконописи и стенописи, — велись русскими интеллектуалами и художниками начиная с 1840-х годов, церковное искусство в конце XIX — начале XX века оставалось очень консервативным. Духовенством и прихожанами творческая свобода в трактовке религиозных сюжетов, слишком явный отход современных живописцев от привычной иконографии не одобрялись. Художника могли принудить внести изменения в свое произведение, как это случилось в середине 1890-х годов с М.Ф. Нестеровым, когда жена киевского генерал-губернатора возмутилась, узнав в нестеровском образе св. Варвары во Владимирском соборе знакомую горожанку Е.А. Прахову, и добилась того, чтобы художник переписал лицо святой. Также были случаи уничтожения настенных росписей, которые шокировали традиционалистов своей новизной: так, в 1904 году по решению окружного суда как неканонические

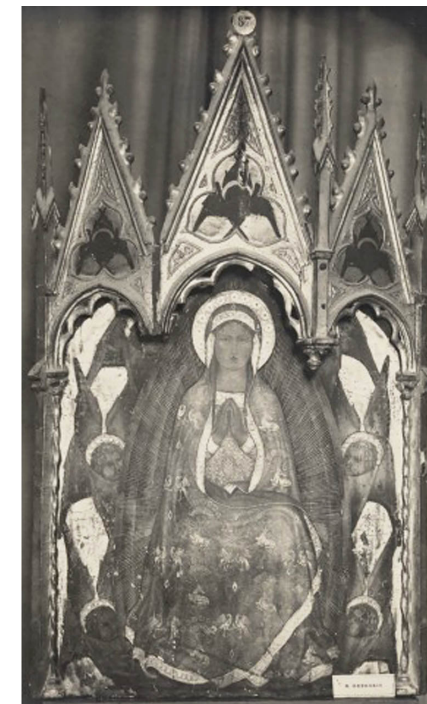
были сбиты фрески летнего придела церкви Казанской Божьей Матери в Саратове, выполненные в 1902 году К.С. Петровым-Водкиным, П.В. Кузнецовым и П.С. Уткиным — заступничество художественной интеллигенции (в частности, фрески пытался защитить В.Э. Борисов-Мусатов) их не уберегло. Поэтому неудивительно, что эскизы Рериха в пархомовском храме не были воплощены: Л.В. Голубев, непосредственно руководивший строительством и декорированием (его брат, друг Рериха В.В. Голубев, большей частью жил за границей и в дальнейшем даже не смог приехать на освящение церкви в 1907 году), по-видимому, был смущен необычностью предложенного Рерихом проекта и решительно воспротивился его реализации⁽¹⁴⁾. В одном из писем брату он писал: «Когда мы с тобой затратили такие большие деньги на церковь, то, понятно, не хочется, чтобы то, что больше всего будет бросаться в глаза, а именно живопись, совершенно не отвечало ни моим, ни твоим желаниям. Я говорю и про твои желания, так как ты мне сам говорил, что ты желаешь простой для крестьянского религиозного понимания доступной живописи» [цит. по: 31, с. 77].

Художник был очень расстроен таким поворотом дел и излил обиду в письме своему другу, от которого получал заказ. Исследователи творчества Рериха предполагают, что, написанное в порыве чувств, это письмо не было отправлено адресату, так как известен только его черновик и в целом Рериху были свойственны взвешенность и обдуманность поступков. Но для нас этот документ ценен тем, что в нем сам художник свидетельствует о целях, которые преследовала его поездка, и говорит об особом пристрастии к дорафаэлевским мастерам. Рерих писал: «Весною ты просил меня сделать эскизы для абсиды и купола церкви в твоём имении; я согласился и всю поездку по Италии, при всех осмотрах помнил, что мне надо сделать, и хотел сделать тебе что-нибудь получше. Работа стала удаваться; Щусев, Кардовский, С. Маковский и другие тонко чувствующие стали говорить мне, что еще никогда не выходило у меня вещей более сильных в религиозном стиле и цельных по торжественному впечатлению... Но тут приехал брат твой Лев... Скажу одно, что брат твой указывал мне делать вещи

⁽¹⁴⁾ Подробнее об этом конфликте: [31]. В дальнейшем к выполнению работ по росписи абсиды и столпов подпружной арки вместо Рериха были приглашены другие художники: [11, с. 22].

банальнее!! Все мои доводы и ссылки на лучших, на Анджелико, на Гоццолы и других, попали не по адресу» [26, с. 354–355]. Решения, найденные для храма в Пархомовке, Рерих позднее использовал в других работах. Эскиз «Царица Небесная» лег в основу росписи церкви Св. Духа, построенной княгиней М.К. Тенишевой: храм был заложен в 1900 году в имении княгини Талашкино под Смоленском, строительные работы были в нем завершены к 1905 году, а роспись выполнялась значительно позднее — Рерих над ней трудился с 1910 по 1914 год (подробнее об истории храма и его украшении: [30]).

На итальянский источник эскиза росписи «Царица Небесная» указывал Е.П. Маточкин. В архивных материалах Рериха, хранящихся в отделе рукописей Третьяковской галереи, исследователем была обнаружена и опубликована фотография с изображением фрагмента старинного итальянского алтарного полиптиха [11, с. 25], которую художник использовал в работе. Не имея дополнительных материалов, Маточкин назвал сюжет этой композиции и ее автора «Мадонна во славе» «художника М. Грегорио» [11, с. 25–26]. По всей видимости, имя художника Маточкин привел по этикетке, запечатленной на фотографии вместе с произведением, на которой значится «M. Gregorio», однако первая буква в данном случае не инициал, а сокращение слова «мастер». Идентичная фотография, имеющая атрибуцию, хранится в коллекции фонда Федерико Дзери при Университете Болоньи — электронный каталог фототеки Дзери позволил уточнить сведения, приведенные Маточкиным, и выяснить, что Рерих, создавая образ «Царицы Небесной», вдохновлялся изображением «Вознесения Марии» мастера сиенской школы Грегорио ди Чекко (Gregorio di Cesso di Luca, упоминание в документах с 1389 — ок. 1428), верхней части полиптиха Толомеи (1423) из музея Сиенского собора. При этом важно подчеркнуть, что образ «Царицы Небесной», конечно, создавался Рерихом не только под впечатлением от этой конкретной работы. Во время путешествия по Италии художник имел возможность видеть данный тип иконографии многократно не только в станковой, но и фресковой живописи — в Пизе, Сиене, Сан-Джиминьяно, — так как сюжет «Вознесения Марии» в западном средневековом искусстве был широко распространен. К примеру, в пизанском Кампо-Санто он, безусловно, видел фреску «Вознесение Марии», позднее утраченную



Илл. 5. Грегорио ди Чекко. Вознесение Марии. Часть алтарного полиптиха Толомеи. 1423. Музей Сиенского собора. Фотография начала XX века. Фонд Федерико Дзери при Университете Болоньи

во время Второй мировой войны⁽¹⁵⁾, автором которой Вазари называл Стефано Фиорентино⁽¹⁶⁾, современника Джотто.

Раннее итальянское искусство в творчестве Рериха второй половины 1900-х — 1910-х годов

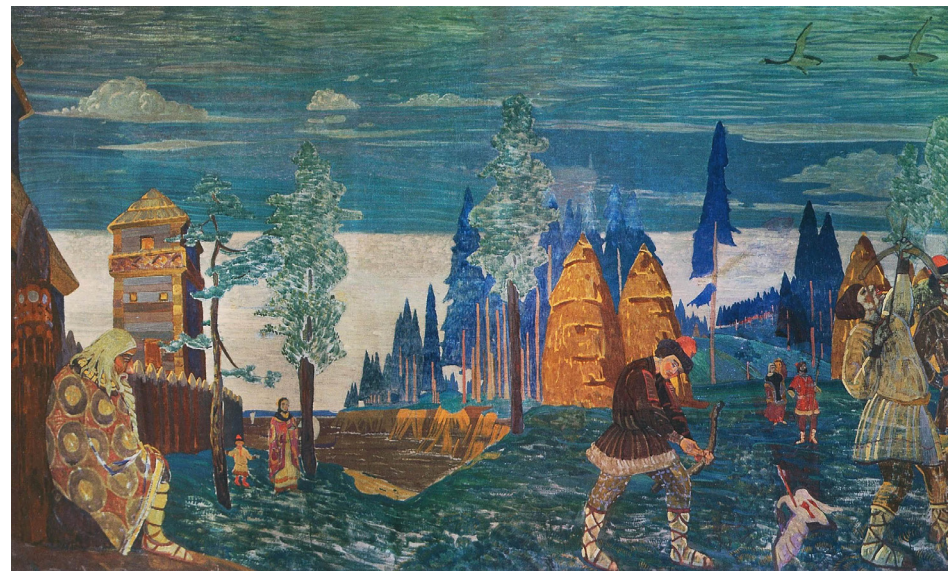
Итальянская поездка 1906 года, несмотря на неудачу с фресками для церкви Голубевых, имела большое значение для творческого развития Рериха и задавала определенное направление его поискам на ближайшие годы. Важность этого путешествия осознавалась современни-

- (15) Фреска уничтожена во время англо-американской бомбардировки Пизы в 1944 году, сохранились ее фотоизображения.
 (16) Stefano Fiorentino (1301–1350). Фреска также приписывалась Симоне Мартини (Симоне ди Мемми, ок. 1284–1344) и Мастеру Кьяравалле (Maestro di Chiaravalle, XIV век).



Илл. 6. Стефано Фиорентино. Вознесение Марии. 1340–1360-е годы. Фреска. Кампо-Санто, Пиза. Уничтожена в 1944 году. Фотография начала XX века. Фонд Федерико Дзери при Университете Болоньи

ками. Маковский, указывая на перемены, обозначившиеся в стиле художника, в 1907 году писал: «Наступает опять пора исканий: новой красочной гаммы, новых декоративных гармоний. В этих исканиях, может быть, — все будущее Рериха. Они предчувствовались уже давно. Но определились только прошлым летом, во время вторичной поездки за границу, к святыням Раннего Возрождения, в города Ломбардии, Умбрии, Тосканы» [7, с. 7]. О том, что 1906 год становится для Рериха одновременно временем итогов и началом нового этапа в творчестве, писали и другие исследователи — Эрнст считал, что в жизни Рериха этот год «кладет некую границу, приводит к новому и ознаменован важными событиями» [33, с. 70]. В дальнейшем советские исследователи примкнули к мнению современников художника, полагая, что итальянской поездкой завершается творческое становление Рериха и с этого времени его искусство входит в пору расцвета: «Примерно 1906 годом можно датировать наступление второго, уже вполне зре-



Илл. 7. Н.К. Рерих. Поморяне. Утро. 1906, холст, темпера. 165×285 см. Горловский художественный музей, Горловка

лого периода в творчестве Рериха» [3, с. 91], — писали В.П. Князева и П.Ф. Беликов.

Впечатления от путешествия 1906 года помогли Рериху синтезировать предшествовавший художественный опыт, обрести свободу самовыражения — в поститальянский период его искусство уже не в сюжетном отношении, а в самой художественной форме становится по-настоящему эпичным, обретает широкое дыхание, величавость. В работах этого времени Рерих сложнее строит композицию: он отступает от «ковровой» уплощенности модерна и опирается на принципы кватрочентистской прямой перспективы — его художественное пространство, не лишаясь декоративной условности, приобретает глубину и панорамный размах. Под воздействием итальянского опыта в произведениях художника становятся совершеннее линейный ритм, разнообразнее и тоньше цветовые соотношения. Колорит приобретает воздушность, насыщается светом и при этом не утрачивает интенсивности — эти изменения происходят в том числе благодаря переходу художника от масляной живописи к тем-



Илл. 8. Н.К. Рерих. Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится. 1914, картон, темпера. 70×105 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

пере. «Темпера заменила масло. Фресковая ясность оживила краски. Природа погрузилась в синюю воздушность. И сумрак стал прозрачным, легким, лучистым» [7, с. 7], — замечал серьезные перемены в технике и колорите художника, произошедшие после его возвращения из Италии, Маковский.

Все эти новые черты проявились в вещах, созданных во второй половине 1900-х — 1910-е годы — в большеформатных произведениях, таких как «Поморяне. Утро» (1906, Горловский художественный музей, Горловка) и панно, входящих в «Богатырский фриз» (1910)⁽¹⁷⁾, а также в работах более скромного размера, но дающих впечатление монументальной значительности — в картинах «Человечьи праотцы» (1911, Музей Эшмола, Оксфорд), «Небесный бой» (1912, ГРМ)⁽¹⁸⁾, «Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится» (1914, ГРМ) и других. Итальянский опыт не только сообщил языку Рериха новую

(17) Сюита большеформатных панно, созданных Рерихом для столовой в доме Ф.Г. Бажанова в Санкт-Петербурге, ныне хранится в ГРМ.

(18) Существует несколько вариантов этой композиции.

выразительность, но также обогатил его искусство новыми образами и мотивами. Иконографические переключки с произведениями итальянских средневековых художников обнаруживаются, помимо эскиза «Царица Небесная», которому было уделено внимание, в таких работах, как рисунок «Италия» (1907, Пушкинский Дом, Санкт-Петербург), темперах «Пречистый Град врагам озлобление» (1911, частное собрание, США)⁽¹⁹⁾ и «Гнездо преблагое — глазам утешение» (1912, Смоленский музей-заповедник), эскизах «Царство троллей» (1912, Центр русской культуры Амхерстского колледжа) и «Крик змия» (1914, Вильнюсская картинная галерея). К наследию мастеров Кватроченто Рерих обращался в композициях «Ункрада» (1909, цместонахождение неизвестно)⁽²⁰⁾, «Дары» (1909, частное собрание, Нью-Йорк), «За морями земли великие» (1910, Новгородский музей-заповедник), «Волга Святославович» (входит в серию «Богатырский фриз», 1910, ГРМ), «Покорение Казани» (эскиз панно для Казанского вокзала в Москве, 1913–1914, Картинная галерея Армении). Эти примеры, не исчерпывающие всех случаев обращения Рериха к иконографии итальянской живописи треченто и Кватроченто⁽²¹⁾, позволяют утверждать, что вопрос иконографических заимствований требует отдельного, более глубокого рассмотрения.

Заключение

Как и многие зарубежные и русские художники конца XIX — начала XX века, Рерих не избежал сильного влияния итальянского искусства, под действием которого формировались его художественная индивидуальность и зрелый стиль. Это воздействие было обусловлено как общим культурным контекстом, так и личными предпочтениями художника, его увлечением стариной и ранними художественными

(19) Также известны более поздние варианты этой композиции.

(20) Работа воспроизводилась в дореволюционных публикациях и на открытках, выпускавшихся Общиной Св. Евгении.

(21) К мотивам и образам итальянского искусства Рерих обращался и в поздние годы: например, в конце жизни, во время Второй мировой войны от создает картину «Единборство Мстислава с Редедей» (1943, ГРМ) — в ней главные фигуры, сошедшиеся в поединке, вызывают в памяти схватку «Геркулеса и Антея» Антонио Поллайоло (1478, Уффици, Флоренция).

формами. Глубоко и интенсивно искусство Италии — прежде всего, монументальная живопись Средних веков и Раннего Возрождения — было пережито Рерихом во время непосредственного изучения памятников в путешествиях по Италии. Однако особенный ракурс, под которым им были увидены древние итальянские мозаики и фрески, сформировался прежде, в свете поисков современного искусства и интереса к собственной национальной традиции. Рассмотрение искусства Рериха через призму итальянских впечатлений и влияний позволяет увидеть этого художника в новом свете, лучше понять его творческую эволюцию и природу синтетического дара.

Список литературы:

- 1 *Алехин А.Д.* Творческий метод Н.К. Рериха // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество: сборник статей. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 40–61.
- 2 *Алехин А.Д.* Н.К. Рерих и Пюви де Шаванн // Утренняя Звезда. Научно-художественный иллюстрированный альманах. 1994–1997. № 2–3. М.: МЦР, 1997. С. 69–74.
- 3 *Беликов П.Ф., Князева В.П.* Рерих. М.: Молодая гвардия, 1973. 252 с.
- 4 *Бобринская Е.А.* «Миф истока» в русском авангарде 1910-х годов // Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 24–43.
- 5 *Васнецов В.М.* Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост. Н.А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. 496 с.
- 6 *Гидони А.И.* Творческий путь Рериха // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 1–34.
- 7 *Маковский С.К.* Н.К. Рерих // Золотое руно. 1907. № 4. С. 3–7.
- 8 *Мантель А.Ф.* Н. Рерих. Казань: Издательство Н.Н. Андреева, 1912. 68 с.
- 9 *Маточкин Е.П.* Космос Леонардо да Винчи и Николая Рериха: художественные параллели. Самара: Агни, 2002. 191 с.
- 10 *Маточкин Е.П., Скоморовская Н.В.* Пермский иконостас Николая Рериха. Самара: Агни, 2003. 142 с.
- 11 *Маточкин Е.П.* Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. Самара: Агни, 2005. 198 с.
- 12 *Мельников В.Л.* Из неопубликованной переписки Н.К. Рериха с петербургскими учеными (1896–1917) // Петербургский Рериховский сборник. 1998. Вып. 1. С. 129–181.
- 13 Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 1: 1891–1901 / Отв. ред. А.П. Соболев. СПб.: Коста, 2004. 416 с.
- 14 Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 2: 1902–1906 / Отв. ред. А.П. Соболев. СПб.: Коста, 2005. 558 с.
- 15 Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 3: 1907–1909 / Сост. А.П. Соболев и др. СПб.: Коста, 2006. 557 с.
- 16 Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 5: 1913–1918 / Сост. А.П. Соболев и др. СПб.: Коста, 2008. 698 с.
- 17 *Нильссон Н.О.* Архаизм и модернизм // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 75–82.
- 18 Памятники старины. Этноды и фотографии Рерихов: Альбом выставки / Авт.-сост. Л.Ю. Келим, В.Л. Мельников, М.Н. Чеснокова; отв. ред. А.А. Бондаренко. СПб.: СПбГМИСР, 2019. 71 с.
- 19 *Прахов Н.А.* Страницы прошлого: очерки-воспоминания о художниках. Киев: Изомузгиз, 1958. 308 с.
- 20 Рерих. Десять сказок и притч Н.К. Рериха / Текст Ю.К. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони и др.; худож. ред. В.Н. Левитского. Петроград: Свободное искусство, 1916. 232 с.
- 21 *Рерих Н.К.* Собрание сочинений. Книга 1. М.: Издательство И.Д. Сытина, 1914. 335 с.
- 22 *Рерих Н.К.* Из литературного наследия. М.: Изобразительное искусство, 1974. 533 с.

- 23 Рерих Н.К. Письма к В.В. Стасову. Серия «Письма Н.К. Рериха». Вып. 2 / Ред.-сост. В.А. Росов. СПб.: Сердце, 1993. 35 с.
- 24 Рерих Н.К. Листы дневника: В 3 т. Т. 1 (1934–1935). М.: МЦР, 1995. 671 с.
- 25 Рерих Н.К. Листы дневника: В 3 т. Т. 2 (1936–1941). М.: МЦР, 1995. 512 с.
- 26 Рерих Н.К. Лада. Письма к Елене Ивановне Рерих. 1900–1913 / Сост., вступ. ст., прим. О.И. Ешаловой. М.: РАССАНТА; Государственный музей Востока, 2011. 453 с.
- 27 Рерихи. Вехи духовного пути / Под ред. Д.Н. Попова. М.: Сфера, 2001. 632 с.
- 28 Ростиславов А.А. Н.К. Рерих. Петроград: Издание Н.И. Бутковской, 1918. 72 с.
- 29 Справочник по наследию Рерихов. Т. 1: Российские и зарубежные исследователи наследия Рерихов / Под общ. ред. Л.В. Шапошниковой. М.: Международный центр Рерихов, 2015. 344 с.
- 30 Тютюгина Н.В. «Начало храма этой жизни». Духовные аспекты сотрудничества Н.К. Рериха и М.К. Тенишевой // Искусство Евразии. 2016. № 2 (3). С. 160–185.
- 31 Тютюгина Н.В. «Нерушимая Стена»: монументальная живопись Н.К. Рериха для церкви Покрова Богородицы в Пархомовке и Троицкого собора в Почаевской Лавре // Дизайн. Искусство. Промышленность. 2017. Вып. 4. С. 75–88.
- 32 Фролов В.А. «Полтавская баталия» М.В. Ломоносова: от пренебрежения к признанию // Ломоносовские чтения в Кунсткамере. К 270-летию издания первого «Атласа Российского» (1745) и 250-летию со дня смерти М.В. Ломоносова (1765). Вып. 2. СПб.: МАЭ РАН, 2016. С. 77–95.
- 33 Эрнст С.Р. Н.К. Рерих. Петроград: Община св. Евгении, 1918. 111 с.
- 34 Cibelli D. Aby Warburg, Dante Gabriel Rossetti and Botticelli // Symbolism, Its Origins and Its Consequences / Ed. by R. Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010. Pp. 94–114.
- 35 Miller L. B. Celebrating Botticelli: The Taste for the Italian Renaissance in the United States. 1870–1920 // The Italian Presence in American Art, 1860–1920. New York: Fordham University Press, 1992. Pp. 1–22.
- 36 Sciortino C. Armand Point's Eternal Chimera: The Florentine Quattrocento and Symbolist Currents in Britain, France, and Italy // Symbolism, Its Origins and Its Consequences / Ed. by R. Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010. Pp. 58–93.
- 37 Selivanova N. The World of Roerich: A Biography. New York: Corona Mundi, International Art Center, 1922. 127 p.

References:

- 1 Alekhin A. D. Tvorcheskij metod N. K. Reriha [N. Roerich's artistic method]. *N. K. Rerih. Zhizn' i tvorchestvo: sbornik statej* [N. K. Roerich. Life and works: a collection of articles]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1978, pp. 40–61. (In Russ.)
- 2 Alekhin A.D. N. K. Rerih i Puvis de Chavannes [N. K. Roerich and Puvis de Chavannes]. *Utrennyaya Zvezda. Nauchno-hudozhestvennyj illyustrirovannyj al'manah*, 1994–1997, no. 2–3. Moscow, MCR Publ., 1997, pp. 69–74. (In Russ.)
- 3 Belikov P.F., Knyazeva V. P. *Rerih* [Roerich]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1973. 252 p. (In Russ.)
- 4 Bobrinskaya E.A. "Mif istoka" v russkom avangarde 1910-h godov ["The original source" myth in the Russian avant-garde in 1910s]. Bobrinskaya E. A. *Russkij avangard: istoki i metamorfozy* [Russian Avant-Garde: Origins and Metamorphoses]. Moscow, Pyataya strana Publ., 2003, pp. 24–43. (In Russ.)
- 5 Vasnevov V. M. *Pis'ma. Dnevnik. Vospominaniya. Suzhdeniya sovremennikov* [Letters. Diaries. Memories. Opinions of Contemporaries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 496 p. (In Russ.)
- 6 Gidoni A. I. Tvorcheskij put' Reriha [Roerich's artistic career]. *Apollon*, 1915, no. 4–5, pp. 1–34. (In Russ.)
- 7 Makovskij S.K. N. K. Rerih [N. K. Roerich]. *Zolotoe runo*, 1907, no. 4, pp. 3–7. (In Russ.)
- 8 Mantel' A.F. *N. Rerih* [N. Roerich]. Kazan', N. N. Andreev Publ., 1912. 68 p. (In Russ.)
- 9 Matochkin E. P. *Kosmos Leonardo da Vinchi i Nikolaya Roericha: hudozhestvennye paralleli* [Cosmos of Leonardo da Vinci and Nicholas Roerich: Artistic Parallels]. Samara, Agni Publ., 2002. 191 p. (In Russ.)
- 10 Matochkin E.P., Skomorovskaya N. V. *Permskij ikonostas Nikolaya Reriha* [The Perm Iconostasis by Nicholas Roerich]. Samara, Agni Publ., 2003. 142 p. (In Russ.)
- 11 Matochkin E. P. *Nikolay Rerih: mozaiki, ikony, rospisi, proekty cerkvej* [Nicholas Roerich: Mosaics, Icons, Paintings, Projects of Churches]. Samara, Agni Publ., 2005. 198 p. (In Russ.)
- 12 Mel'nikov V. L. Iz neopublikovannoj perepiski N. K. Roericha s peterburgskimi uchyonymi (1896–1917) [From the unpublished correspondence of N. K. Rerih with Petersburg scientists (1896–1917)]. *Peterburgskij Rerihovskij sbornik*, 1998, issue 1, pp. 129–181. (In Russ.)
- 13 *Nikolay Rerih v russkoj periodike, 1891–1918*. Vyp. 1: 1891–1901 [Nicholas Roerich in Russian periodicals, 1891–1918, issue 1: 1891–1901], ed. A. P. Sobolev. St. Petersburg, Kosta Publ., 2004. 416 p. (In Russ.)
- 14 *Nikolay Rerih v russkoj periodike, 1891–1918*. Vyp. 2: 1902–1906 [Nicholas Roerich in Russian periodicals, 1891–1918, issue 2: 1902–1906], ed. A. P. Sobolev. St. Petersburg, Kosta Publ., 2005. 558 p. (In Russ.)
- 15 *Nikolay Rerih v russkoj periodike, 1891–1918*. Vyp. 3: 1907–1909 [Nicholas Roerich in Russian periodicals, 1891–1918, issue 3: 1907–1909], ed. by A. P. Sobolev. St. Petersburg, Kosta Publ., 2006. 557 p. (In Russ.)
- 16 *Nikolay Rerih v russkoj periodike, 1891–1918*. Vyp. 5: 1913–1918 [Nicholas Roerich in Russian periodicals, 1891–1918, issue 5: 1913–1918], ed. by A. P. Sobolev. St. Petersburg, Kosta Publ., 2008. 698 p. (In Russ.)
- 17 Nilsson N. Arhaizm i modernizm [Archaism and modernism]. *Poeziya i zhivopis': Sbornik trudov pamyati N. I. Hardzhieva* [Poetry and Painting: Collection of works in memory of N. I. Khardzhiev],

- eds. M. B. Mejlach and D. V. Sarab'yanov. Moscow, Yazyki russkoj kul'tury Publ., 2000, pp. 75–82. (In Russ.)
- 18 *Pamyatniki stariny. Etyudy i fotografii Rerihov: Al'bom vystavki* [The monuments of antiquity. Sketches and photographs by the Roerichs: Exhibition album], ed. by A. A. Bondarenko. St. Petersburg, SPbGIMIS Publ., 2019. 71 p. (In Russ.)
- 19 Prahov N. A. Stranicy proshlogo: ocherki-vospominaniya o hudozhnikah. [Pages of the Past: The Memory Essays About Artists]. Kiev, Izomuzgiz Publ., 1958. 308 p. (In Russ.)
- 20 *Rerih. Desyat' skazok i pritch N. K. Reriha* [Roerich. Ten Fairy Tales and Parables by N. K. Roerich], Texts by Yu. K. Baltrushaitis, A. N. Benois, A. I. Gidoni and others, ed. V. N. Levitsky. Petrograd, Svobodnoe iskusstvo Publ., 1916. 232 p. (In Russ.)
- 21 Roerich N. K. *Sobranie sochinenij. Kniga 1* [Collected Works. Book 1]. Moscow, I. D. Sytina Publ., 1914. 335 p. (In Russ.)
- 22 Roerich N. K. *Iz literaturnogo naslediya* [From the Literary Heritage]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974. 533 p. (In Russ.)
- 23 Roerich N. K. *Pis'ma k V. V. Stasovu*. Seriya "Pis'ma N. K. Reriha". Vyp. 2 [Letters to V. V. Stasov. Series "Letters of Nicholas Roerich". Issue 2], ed. V. A. Rosov. St. Petersburg, Serdtse Publ., 1993. 35 p. (In Russ.)
- 24 Roerich N. K. *Listy dnevnika* [Pages of the Diary]. In 3 vols. Vol. 1 (1934–1935). Moscow, MCR Publ., 1995. 671 p. (In Russ.)
- 25 Roerich N. K. *Listy dnevnika* [Pages of the Diary]. In 3 vols. Vol. 2 (1936–1941). Moscow, MCR Publ., 1995. 512 p. (In Russ.)
- 26 Roerich N. K. *Lada. Pis'ma k Elene Ivanovne Rerih. 1900–1913* [Lada. Letters to Helena Ivanovna Roerich. 1900–1913]. Moscow, RASSANTA Publ., Gosudarstvennyj muzej Vostoka Publ., 2011. 453 p.
- 27 *Rerih. Vekhi duhovnogo puti* [Roerichs. Milestones of the Spiritual Path], ed. D. N. Popov. Moscow, Sfera Publ., 2001. 632 p. (In Russ.)
- 28 Rostislavov A. A. *N. K. Roerich*. Petrograd, N. I. Butkovskaya Publ., 1918. 72 p. (In Russ.)
- 29 *Spravochnik po naslediyu Rerihov. Tom 1: Rossijskie i zarubezhnye issledovateli naslediya Rerihov* [Guide to the Roerichs' heritage. Vol. 1: Russian and foreign researchers of the Roerichs' heritage], ed. L. V. Shaposhnikova. Moscow, MCR Publ., 2015. 344 p. (In Russ.)
- 30 Tyutyugina N. V. "Nachalo hrama etoj zhizni". Duhovnye aspekty sotrudnichestva N. K. Roericha i M. K. Tenishevoj ["The Beginning of the Temple of This Life". Spiritual Aspects of Collaboration Between N. K. Roerich and M. K. Tenisheva]. *Iskusstvo Evrazii*, 2016, no. 2 (3), pp. 160–185. (In Russ.)
- 31 Tyutyugina N. V. "Nerushimaya Stena": monumental'naya zhivopis' N. K. Roericha dlya cerkvi Pokrova Bogorodicy v Parhomovke i Troickogo sobora v Pochaevskoj Lavre ["Unbreakable Wall": N. K. Roerich's Monumental Painting for the Church of the Protection of the Holy Virgin in Parkhomovka and the Trinity Cathedral in the Pochaev Lavra]. *Dizajn. Iskusstvo. Promyshlennost'*, 2017, issue 4, pp. 75–88. (In Russ.)
- 32 Frolov V. A. "Poltavskaya bataliya" M. V. Lomonosova: ot prenebrezheniya k priznaniyu ["Poltava Battle" by M. V. Lomonosov: From Neglect to Recognition]. *Lomonosovskie chteniya v Kunstkamere. K 270-letiyu izdaniya pervogo "Atlasa Rossijskogo" (1745) i 250-letiyu so dnya smerti M. V. Lomonosova (1765)* [Lomonosov Readings in the Kunstkamera. For the 270th Anniversary of the Publication of the First "Atlas of Russia" (1745) and the 250th Anniversary of the Death of M. V. Lomonosov (1765)]. Issue 2. St. Petersburg, MAE RAN Publ., 2016, pp. 77–95. (In Russ.)
- 33 Ernst S. R. *N. K. Rerih* [N. K. Roerich]. Petrograd, Obshchina sv. Evgenii Publ., 1918. 111 p. (In Russ.)
- 34 Cibelli D. Aby Warburg, Dante Gabriel Rossetti and Botticelli. *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. R. Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 94–114.

Раннее искусство Италии в творчестве Н.К. Рериха 1900–1910-х годов

- 35 Miller L. B. Celebrating Botticelli: The Taste for the Italian Renaissance in the United States. 1870–1920. *The Italian Presence in American Art, 1860–1920*. New York, Fordham University Press, 1992, pp. 1–22.
- 36 Sciortino C. Armand Point's Eternal Chimera: The Florentine Quattrocento and Symbolist Currents in Britain, France, and Italy. *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. R. Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 58–93.
- 37 Selivanova N. *The World of Roerich: A Biography*. New York, Corona Mundi, International Art Center, 1922. 127 p.

Сокращения

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва.

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Пушкинский Дом – Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), РАН, Санкт-Петербург.

Смоленский музей-заповедник – Смоленский государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник.

Новгородский музей-заповедник – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород.

Картинная галерея Армении – Национальная картинная галерея Армении, Ереван.

УДК 7.07

ББК 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-182-219

Соколова Анастасия Станиславовна

Ответственный секретарь Курского регионального отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России»; соискатель, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4464-3011
styushasok@yandex.ru

Ключевые слова: Казимир Малевич, Товарищество курских художников, выставка кубистов и футуристов в Курске, художественная жизнь.

Соколова Анастасия Станиславовна

Курские выставки Казимира Малевича: опыт реконструкции

В фокусе статьи — курские выставки с участием К.С. Малевича, история их организации, экспоненты, реакция критики. Основными источниками исследования стали заметки в местной периодической печати и сохранившиеся каталоги выставок. Они свидетельствуют о том, что Малевич начал экспонировать свои произведения на первых выставках «курского артистического кружка». Критические обзоры дают представление о названиях его картин, о том впечатлении, которое они производили, или же просто фиксируют участие. Эти тексты могут дополнить сведения современных исследователей о некоторых фактах биографии художника.

В работе предпринята первая попытка детальной реконструкции художественных экспозиций 1910 и 1913 годов. Специальное внимание уделяется описанию выставки Товарищества курских художников 1910 года, на которой Малевич представил работы из «серии белых» (картины «Отдых», «Купание» и «Белая лошадь» не экспонировались ранее). Информация об отделе «кубистов, футуристов и К^о», который стал частью XIV выставки Товарищества курских художников 1913 года, впервые вводится в широкий научный оборот. Автор попытался установить имена участников и количество работ, опираясь на отзывы в газетах и документальные фотографии из архива О.М. Радина (Курск). Малевич привез в Курск не менее 23 картин. Часть этих произведений была представлена на выставке «Ослиный хвост» в Москве в 1912 году, но художник изменил состав экспозиции.

Sokolova Anastasia S.

Secretary, Kursk Regional Department of Union of Artists of Russia; Applicant, Department of Modern and Contemporary Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4464-3011
styushasok@yandex.ru

Keywords: Kazimir Malevich, Association of Kursk Artists, exhibition of cubists and futurists in Kursk, artistic life.

Sokolova Anastasia S.

Kursk Exhibitions of Kazimir Malevich: An Attempt of Reconstruction

The article focuses on the Kursk exhibitions with the participation of Kazimir S. Malevich, the history of their organization, exhibitors, reaction of critics. Notes in the local newspapers and magazines and preserved exhibition catalogs became the main sources of the research. These documents show that Malevich began to exhibit his works at the first exhibitions of the Kursk artistic community. Critical reviews give an idea of the titles of his paintings, the impression they made, or simply record participation. These texts can supplement the information of modern researchers about some facts of the artist's biography. The paper is the first attempt to describe art exhibitions of 1910 and 1913 in details. Special attention in the text is paid to description of exhibition of the Association of Kursk Artists in 1910, where Malevich showed for the first time some paintings of "white series", for example *Rest (Otdyh)*, *Bathing (Kupanie)* and *White Horse (Belaya loshad')*. The exposition of "Cubists, Futurists and K^o", which became part of the XIV exhibition of the Association of Kursk Artists, is introduced to the scientific audience for the first time. The author tried to find out the names of the exhibitors and the number of works, based on reviews in newspapers and photographs from the archive of Oleg Radin (Kursk). Malevich brought to Kursk at least 23 paintings. Some of these works were presented at the *Osliny Hvost* exhibition in Moscow in 1912, but the artist changed the composition of his paintings.

В наши дни творчество Казимира Малевича обстоятельно изучено отечественными и западными специалистами. Тем не менее в биографии художника по-прежнему остаются вопросы, требующие некоторых уточнений.

Курский период жизни Казимира Малевича не раз становился объектом исследовательского интереса. В первую очередь, сведения о нем содержались в автобиографических текстах художника [21, с. 98–148]. «Курская молодость» Малевича затрагивалась или только упоминалась в работах А. Шатских, И. Вакар, Т. Михиенко, А. Накова, Ш. Схейна, Ю. Озерова, Т. Прониной и др. Этот интерес можно объяснить тем, что творческая биография художника более десяти лет была тесно связана с провинциальным городом, и Курск сыграл важную роль в процессе творческого становления будущего лидера авангарда.

К началу XX века в городе образовался круг художников, которые получили профессиональное образование в петербургской Академии художеств, были выпускниками МУЖВЗ, художественных училищ Харькова, Киева, Одессы. Некоторые из них преподавали рисование и черчение в учебных заведениях — А.К. Дамберг, М.Н. Якименко-Забуга, И.И. Красников, И.И. Малеев и др. Они сыграли важную роль в создании Товарищества курских художников, организации художественных выставок и устройстве Историко-археологического и кустарного музея⁽¹⁾. Он был учрежден 14 марта 1903 года, открыт 18 января 1905 года. Его созданию способствовала деятельность Курской губернской ученой архивной комиссии, начавшей работу 4 апреля 1903 года на основании Высочайше утвержденного Положения Комитета Министров 13 апреля 1884 года о губернских ученых архивных комиссиях и исторических архивах. В состав комиссии входили в числе других курские художники Дамберг, Малеев, среди дарителей указывались Якименко-Забуга, И. Шуклин.

Одним из центров художественной жизни был дом семьи Шуклиных на Ахтырской улице. Во флигеле была открыта первая в городе

(1) См.: Журнал торжественного заседания и открытия Курской губернской ученой архивной комиссии, отчет о ее деятельности с апреля по ноябрь 1903 года и журналы заседаний // ГАКО. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1. Л. 1–4; Отчет о деятельности Курской губернской ученой архивной комиссии и Историко-археологического и кустарного музея // ГАКО. Ф. 2. Оп. 1. Д. 21. Л. 169–173.

крупная иконописная мастерская, организатором и руководителем которой был Григорий Адрианович Шуклин (1869–1947). В мастерской изготавливали иконы «по древним подлинникам, в духе Православной церкви», иконостасы «золоченные, дубовые натуральные, а также мраморные, всевозможных стилей и рисунков» [4, с. 6]. Артель Шуклина производила работы по «расписанию церквей живописью и орнаментами» по всей губернии.

Во второй половине XIX века в Курске были организованы выставки ТПХВ. В альбоме двадцатипятилетия товарищества имеются сведения только о двух из них — в 1876 и 1890 годах [1, с. 14–15]. Обнаруженные в местной периодике статьи позволили дополнить этот список выставками 1891 и 1899 годов⁽²⁾.

С конца 1890-х в неофициальной части газеты «Курские губернские ведомости» и в газете «Курский листок» начали публиковать отзывы о выставках. Эти небольшие обзоры знакомили жителей губернии с художественной жизнью Москвы и Петербурга. Совместные выставки курских художников и мастеров из других городов начали проводиться с 1902 года (об этом речь пойдет ниже).

Начало творческого пути: «кружок любителей рисования», первые выставки

Семья Малевичей переехала в город в 1896 году. Художник устроился чертежником в управление Московско-Курской железной дороги. Здесь он познакомился с Валентином Лободой [13, с. 25]. Именно Лобода договорился о том, чтобы во внеурочное время собираться в одной из комнат управления и рисовать. «У нас сразу образовался кружок любителей рисования...» — писал художник [13, с. 25].

В 1902 году художник женился. Все это время он не прекращал занятия живописью, но по сути оставался самоучкой. Сообщение Малевича об учебе в Киевской рисовальной школе не подтверждено документально [14, с. 582]. В Курске он познакомился с профессио-

(2) Художник Дамберг. XVIII Передвижная выставка картин в Курске // Курский листок. 1891. 15 марта. № 18. С. 1; Объявление о приезде в Курск IV передвижной параллельной выставки. Местная хроника // Курские губернские ведомости. 1899. 16 октября. № 221. С. 2.

нальными художниками, общение с которыми, а также совместные походы на пленэр стали для него «восхождением в профессиональное искусство» [24, с. 108]. Здесь Малевич много и с увлечением работал. Сестра художника, В.С. Зайцева, вспоминала, что он все свободное время отдавал живописи и это огорчало его жену [14, с. 7]. Именно в Курске Казимир Малевич впервые представил свои картины широкой публике.

Курскому периоду своей жизни художник придавал большое значение. Малевич отмечал: «Работа моя в Курске развивалась под влиянием „передвижников“ Шишкина и Репина, с которыми я был знаком по репродукциям⁽³⁾. Природа стала для меня той действительностью, которую нужно в полной правдивости передать в этюде...» [13, с. 25]. Большая «охота работать» и «хождение на этюды» связывало Малевича и его близкого друга Л.А. Квачевского: «Однако, на чем мы не могли сговориться, это на живописном отношении к природе. Я держался более широкой манеры письма, он более тщательной...» [13, с. 26].

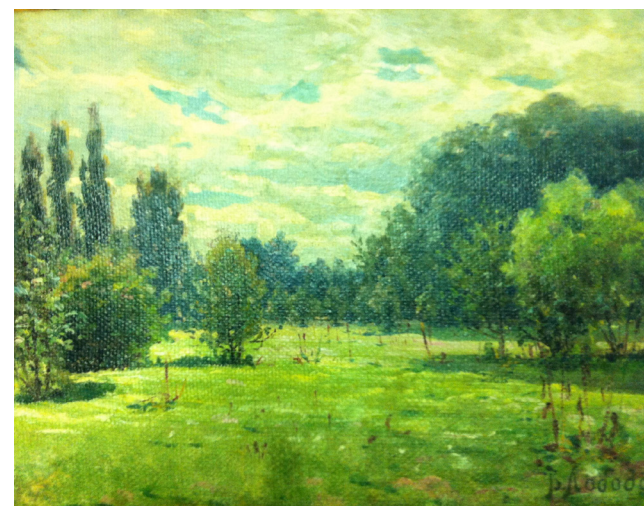
Про совместные походы на пленэр вспоминал Квачевский. Он сравнивал, как работал Малевич и другой их приятель Валентин Лобода: «В.И. был страстным натуралистом. <...> В будний день после обеда, а в праздничный с утра, нагруженные художественными доспехами и провиантом на целый день, уходили мы в окрестности Курска, не стесняясь дальнего расстояния. Третьим нашим спутником чаще других бывал К.С. Малевич... природа мало говорила его душе... Иногда проблуждав верст тридцать, возвращался он с пустым этюдником... В.И., напротив, нередко довольствовался первым попавшимся мотивом. <...> Работоспособность... была удивительной: не сходя с места, он мог написать подряд 2—3 этюда. Чтобы написать один этюд, ему требовалось 2 ½ — 3 часа времени⁽⁴⁾.

(3) С 16 по 24 октября 1899 года в Курске проходила IV передвижная параллельная выставка. Она открылась на Московской улице в доме Швейцер. Здесь было представлено 49 картин. Среди них упоминались работы И.П. Богданова, Ф.А. Бронникова, А.М. Васнецова, И.И. Левитана, К.В. Лемоха, Г.Г. Мясоедова, В.Е. Маковского, Н.В. Неврева, И.Е. Репина, Н.Я. Ярошенко и др. Выставка анонсировалась в газете «Курские губернские ведомости». Малевич мог посетить эту выставку и увидеть оригинал картины Репина.

(4) Квачевский Л. Валентин Иосифович Лобода. 11 февраля 1917 года // Курский край. 1917. 30 марта. № 19. С. 2. Часть этого текста была опубликована А. Шатских [24, с. 108]. Еще ранее фрагменты некролога цитировались в книге Ю. Бугрова [4, с. 62].



Илл. 1. Квачевский Л.А. Деревянный сарай под соломой. Картон, масло. 39×46,5 см. Курская государственная картинная галерея имени А.А. Дейнеки (публикуется впервые)



Илл. 2. Лобода В.И. Пейзаж. Холст, масло. 39×49 см. Курская государственная картинная галерея имени А.А. Дейнеки (публикуется впервые)

А. Шатских назвала замечание Квачевского о нередком отсутствии у Малевича этюдов, с одной стороны, «полемическим выпадом против давнего приятеля», с другой, нежеланием художника показывать своим старшим и более опытным коллегам «свои несовершенные опусы» [24, с. 108]. Пожалуй, второе предположение кажется вполне убедительным, поскольку и Лобода, и Квачевский действительно были старше Малевича и имели профессиональное художественное образование. Квачевский был вольнослушателем Академии художеств; Лобода окончил Киевское художественное училище, получил диплом учителя рисования и с 1908 года преподавал в Мариинской женской гимназии.

Малевич отмечал, что «Курск был уже тем городом, где я начал свою живописную деятельность, с утра до вечера я сидел в полях, лесах и списывал природу во всех ее моментах освещения. Я тогда узнал, что люди, занимающиеся передаванием природы, называются художниками, а само дело — искусством» [13, с. 45].

Рутинная работа в управлении сопрягалась с творческими занятиями. «Бывали случаи, — вспоминал Малевич, — что среди служебных часов я ставил этюдник и из окна писал вид, я делал совершенно серьезно. Все улыбались, добрые люди говорили, что это нельзя, начальство тоже было смущено <...> и советовало делать после 4 часов, так тянулось не месяц, а годы...» [13, с. 45]. В 1900 году в Курске появился Лобода, «большой любитель живописного искусства», с которым у Малевича сразу же установились дружеские отношения. Валентин Иосифович получил у начальства разрешение на рисование в одной из комнат управления. Рисовали во внеурочное время. Выписали различные пособия из Москвы, много рисовали с гипсов, а потом «перешли на натуру». С переездом в Курск в 1901 году Л. Квачевского, которого Малевич называл «настоящим художником» [13, с. 25], история «кружка» получила новую жизнь.

Судя по всему, «творческую группу» Малевича можно считать первым опытом подобного объединения в Курске. Малевич настаивал: «Мы организовали курское общество любителей искусств, начали устраивать ежегодные выставки, приглашали и столичных художников, работали, развивали художественную культуру и сами созрели. В городе Курске выковывалась точка зрения на искусство. На тусклом

фоне курского бытия наш кружок был настоящим вулканом жизни искусства» [13, с. 27].

Вспоминая деятельность кружка, Казимир Малевич отмечал важную роль Лободы в организации помещения для совместного рисования, описывал казенную квартиру Квачевского, которая была «всегдашним местом собраний и художников, и чиновников»⁽⁵⁾, а также выделял местного художника, ученика МУЖВЗ, Владимира Голикова [13, с. 26], творчество которого высоко ценил.

По версии Малевича, именно он, Квачевский и Лобода начали проводить в городе ежегодные выставки, к участию в которых приглашали мастеров из других городов. Действительно, уже на первых курских выставках демонстрировались работы И.И. Шишкина, И.И. Левитана, Н.Е. Сверчкова, Ю.Ю. Клевера, Ф.И. Рерберга и др.

Вопрос о времени проведения самой ранней выставки вызывает сомнения. Исследователи называют разные даты. Д. Северюхин и О. Лейкинд, описывая деятельность Товарищества курских художников, отмечали, что оно устраивало ежегодные выставки с 1899 года [18, с. 296]. И. Вакар также предполагала, что 1899 год можно считать временем первых упоминаний курских выставок. Она опиралась на «Указатель важнейших статей, помещенных в „Курских губернских ведомостях“ с 1839 по 1900 год», в котором указано: «1899. № 233. Выставка картин в Курске». В номере 233 газеты «Курские губернские ведомости» от 19 октября 1899 года, действительно, была напечатана заметка о выставке, но речь шла о IV передвижной параллельной выставке ТПХВ в Курске.

И. Круглый указывал более расплывчатую дату — конец 1890-х годов [10, с. 5], А. Наков — 1901 год [29, р. 31]. Все названные даты не находят документального подтверждения.

Малевич началом своей выставочной деятельности считал 1898-й. В автобиографических заметках (1923—1925) он писал: «В Курске не был один. Были даже чиновники, которые работали в Академии художеств, но не окончили и поступили, кто в Акцизное, кто в Казен-

(5) Точный адрес квартиры установить не удалось. В одном из каталогов выставки Товарищества курских художников в разделе «Адреса» напротив фамилии Квачевского указано — Завод Сперанского (Каталог картин Товарищества курских художников. Курск, 1914. С. 21).

ную палату или на железную дорогу. <...> Это были 1898—1901 годы. У меня уже был небольшой стаж, так что я не уступал своим коллегам даже. 1898 год для меня может быть назван началом публичных выставок» [13, с. 45]. Можно предположить, что он намеренно указал более раннюю дату. В 1923 году в Музее живописной культуры (ул. Поварская, 52) прошла выставка художника, посвященная 25-летию его работы. Вероятно, тогда и появился миф о начале творческой деятельности в 1898 году.

Первое сообщение о выставке картин в местной газете датируется 1902 годом. Она была открыта при поддержке Общества содействия начальному образованию. Здесь экспонировалось 110 произведений, среди которых были указаны работы Маковского, Левитана, Сверчкова⁽⁶⁾. Не имея иных документальных свидетельств, можно принять 1902 год за отправную точку в истории курских выставок. К тому же круг единомышленников Малевича не мог сложиться ранее начала 1900-х годов: Лобода приехал в Курск в 1900 году, Квачевский — в 1901 году. Есть и еще одно косвенное свидетельство: весенняя выставка 1903 года обозначена корреспондентом газеты «Курские губернские ведомости» как вторая выставка работ курских художников⁽⁷⁾.

В местной прессе имя Малевича впервые упоминается в связи с проведением второй общедоступной художественной выставки картин, которая состоялась в стенах Второй женской гимназии с 31 марта по 12 апреля 1903 года⁽⁸⁾. В номере газеты «Курские губернские ведомости» среди «более зрелых произведений» И.К. Айвазовского, И.И. Шишкина, Ю.Ю. Клевера и К.А. Трутовского автор статьи отмечал заслуживающие внимания произведения курских художников

(6) Местная хроника. Объявление об открытии выставки // Курские губернские ведомости. 1902. 2 марта. № 49. С. 1; Раздел «Хроника». Выставка // Курская газета. 1902. 25 апреля. С. 1.

(7) В помещении 2-й женской гимназии находится вторая художественная общедоступная выставка картин... // Курские губернские ведомости. 1903. 6 апреля. № 76, часть неоф. С. 4.

(8) Картинная выставка // Курские губернские ведомости. 1903. 1 апреля. № 73, часть неоф. С. 1; В помещении 2-й женской гимназии находится вторая художественная общедоступная выставка картин... // Курские губернские ведомости. 1903. 6 апреля. № 76, часть неоф. С. 4.

Л.А. Квачевского, И.А. Шуклина, В.В. Голикова, А.К. Дамберга и др. Вещи Лободы были названы «немного однообразными по колориту». Делясь впечатлениями о выставке, неизвестный автор не указал названий картин Малевича. Перечисляя работы П.В. Гороховцева, И.П. Гудим, К.П. Гудим, И.И. Малеева, К.С. Малевича, М.К. Отфиновского, Я.А. Павловской, И.К. Правдзина-Филипповича, корреспондент отметил, что «не многие из этих работ заслуживают некоторого внимания, большинство же, суть неизбежные, так сказать, „плевелы“ художественной выставки, взращенные под солнцем дилетантизма...»⁽⁹⁾.

Неизвестно, какие именно картины Малевича экспонировались. Из упоминания в газетной статье можно сделать лишь вывод о его участии в выставке вместе с близкими друзьями Лободой и Квачевским, чьи работы были так или иначе отмечены рецензентом.

Больше внимания корреспондент уделил мастерам из других городов. Местные критики считали их работы «гвоздем» художественных экспозиций в Курске. На вышеупомянутой весенней выставке 1903 года среди экспонентов отмечались работы Федора Ивановича Рерберга («Прачка», № 108 и «Уголок сада», № 107), которые критик нашел оригинальными. Позже Малевич будет заниматься в студии Рерберга в Москве. Вакар считала временем поступления в студию 1904/1905 [6, с. 30], А.С. Шатских — 1905 [26]. Возможно, художники могли познакомиться ранее 1904 года, на что косвенно указывает участие Рерберга на второй выставке в Курске весной 1903 года.

Вторая общедоступная выставка картин вызвала более оживленную реакцию со стороны курской публики по сравнению с первой в 1902 году. Количество экспонатов также увеличилось и составило 146. За две недели ее посетило 2958 человек [17, с. 60].

Имена Малевича и Рерберга еще раз появились на страницах курской прессы в апреле 1904 года в связи с проведением очередной выставки. «Конечно, это не петербургская выставка, — писал автор статьи под псевдонимом Диллетант (*псевдоним автора написан с двумя буквами «л»*. — А.С.), — и на ней нельзя увидеть какие-нибудь громкие имена, но все-таки на ней можно хоть на часок отвлечься

(9) Устроенная обществом содействия начальному образованию в Курской губернии общедоступная выставка картин... // Курские губернские ведомости. 1903. 15 апреля. № 80, часть неоф. С. 1.

от наших черствых будничных забот»⁽¹⁰⁾. Здесь экспонировались работы Л.О. Пастернака, Ф.И. Рерберга, С.Г. Никифорова, Н.Е. Сверчкова, А.С. Егорнова, С.С. Егорнова. Лучшей вещью выставки критик счел «Этюд» К.С. Кувакина; отметил картину Пастернака «За работой», экспрессивные эскизы углем И. Шуклина. Рерберг представил «Перевоз», «Базарный день», «Мель», написанные, по выражению критика, точно с птичьего полета.

Корреспондента заинтересовали некоторые работы Малевича: «Недурны „Прачки“ Малевича, хотя пар мало прозрачен. Его же „Пирожник“ несколько безжизнен, не закончен». Об этих картинах ничего не известно. К теме «Прачек» художник вернулся в 1911 году.

Трудно судить о стилистике этих работ, поскольку ранних произведений Малевича сохранилось не много. В конце 1920-х, после поездки в Европу, Малевич, как отмечала Е. Баснер, «совершает беспрецедентный акт реконструкции собственного творческого пути в соответствии с теми творческими взглядами, которые он исповедует в это время» [3, с. 4]. Гипотезы о более позднем происхождении почти всех «импрессионистических» картин и части этюдов Малевича стали возникать в конце 1970-х. В 1978 году в центре Жоржа Помпиду в Париже состоялась выставка Казимира Малевича и международная конференция, по результатам которой был опубликован сборник материалов. В каталоге выставки была опубликована статья Ж.-Ю. Мартена, в которой впервые было высказано предположение о позднем происхождении картин «Цветочницы» и «Сестры». Изучением этого вопроса занималась Ш. Дуглас. Позднее тему с передатировками начали развивать И. Вакар, Е. Баснер. Затем «с картинами в конце концов разобрались, справедливо отнеся их к позднему периоду» [24, с. 105]. Более подробно историографию вопроса излагает Е.В. Баснер [3, с. 3—35].

Весной 1905 года состоялась «Выставка картин московских и иногородних художников» в Курске⁽¹¹⁾. Она открылась 18 апреля и распо-

лагалась в трех залах библиотеки Общественного клуба. В каталоге значилось 166 произведений. Работы Казимира Малевича были представлены в разделе «Картины, доставленные на выставку после составления каталога». В библиотеке Третьяковской галереи хранятся два экземпляра каталога, которые ввела в научный оборот Ирина Вакар. Исследователь считала ее «самой ранней выставкой с участием Малевича, имеющей документальное подтверждение», а также «единственным примером связей московских и курских художников» [6, с. 30]. Публикации в курской дореволюционной прессе доказывают ошибочность этого раннее существовавшего мнения.

Помимо Малевича на выставке 1905 года участвовали Л. Квачевский и В. Лобода, а также И. Карачевцев, И. Шуклин, М. Якименко-Забуга, А. Дамберг, В. Шумов, М. Отфиновский. Внушительным был состав московских участников. В основном это были члены МТХ: Ф. Рерберг, А. Ясинский, И. Гугунава, М. Шестёркин и др. Экспонировались картины К.Ф. Юона и В.Э. Борисова-Мусатова. Вакар предположила, что именно Малевич с его лидерскими задатками мог свести своих курских друзей со знакомыми ему московскими живописцами. С этим можно согласиться.

Сохранился небольшой отзыв о выставке 1905 года в «Курских губернских ведомостях». Автор статьи отметил, что работ немного, «...от входа помещены почти все одни декадентские картины Л.А. Квачевского, А.А. Ясинского, К.С. Малевича и др.»⁽¹²⁾. Как писал критик, выставка не представляла особенного интереса и выдающихся картин на ней не было, но «для неприятной курской публики и этого достаточно». Неприятное впечатление на корреспондента произвела картина Малевича «Ведьма» (№ 104), которая располагалась у самого входа. Слабыми он нашел его же картину «Полольщицы» (№ 105) и некоторые этюды Карачевцева и Квачевского.

Малевич представил на выставку двенадцать работ. Помимо тех произведений, которые не понравились автору статьи, здесь значились этюды «То было в мае», «Зима. Этюд», «Отдых», эскиз к картине «Сумасшедшая» и «Сумерки на кладбище». Анализируя данные каталога,

(10) Диллетант. С картинной выставки (Впечатления) // Курские губернские ведомости. 1904. 6 апреля. № 73, часть неоф. С. 2.

(11) Каталог выставки картин московских и иногородних художников. Курск: Тип. П.З. Либман, преим. Бр. Ваниных, 1905.

(12) Выставка картин // Курские губернские ведомости. 1905. 23 апреля. № 85, часть неоф. С. 3.

Вакар пришла к выводу, что творчество Малевича 1904—1905 годов развивалось не только в направлении импрессионизма, но сильно тяготело к сюжетной экспрессии, о чем, по ее мнению, говорят названия картин («Сумасшедшая», «Ведьма») [6, с. 30]. Позднее Баснер уточнила данный вывод: «...отмеченные ею [Вакар] названия ранних работ Малевича свидетельствуют не только о тяготении к сюжетной экспрессии, но и... о преобладании в его уже самых ранних произведениях символистской направленности, нашедшей затем свое очевидное воплощение в работах 1907 года» [3, с. 44—45]. Картины, представленные на выставке, неизвестны. Их названия могут косвенно указывать на выбор тем и мотивов («Полольщицы», «Отдых»), к которым обращался художник в то время. Очевидно, большинство этюдов было выполнено в импрессионистической манере.

После участия в выставке 1905 года Малевич надолго оставил провинциальный город: его работы не появлялись на курских выставках вплоть до 1910 года. Началась активная выставочная деятельность в Москве: 25-я Периодическая выставка МОЛХ (1906), XIV Выставка МТХ (1907), Первая выставка картин «Независимых» (1907), XV выставка МТХ (1908), XVI выставка МТХ (1908—1909), XVII выставка МТХ (1909—1910). Кроме того, он экспонировал свои этюды в разделе «Художественные произведения московских и петербургских художников» на выставке Екатеринославского научного общества (Екатеринослав, 1909) [14, с. 570—576; 30, р. 416—446].

После пятилетней паузы Малевич вернулся в Курск с картинами из «серии белых».

Выставка 1910 года. Товарищество курских художников

Весной 1910 года произошло событие, значимое для художественной жизни города. 9 апреля на заседании Губернского присутствия по делам об обществах и союзах было зарегистрировано Товарищество курских художников (ТКХ). Теперь объединение получило официальный статус и устав. Уже 11 апреля одна из газет сообщила об открытии в помещении Мариинской женской гимназии XI вы-

ставки картин и этюдов⁽¹³⁾. Выступление художников стало первым событием в жизни теперь официального объединения.

Открытию выставки предшествовал конфликт. Он возник между группой авторов, составлявших ядро товарищества, и друзьями Малевича, в результате чего было организовано сразу две экспозиции. Они проходили параллельно, но в разных помещениях. 3 апреля в газете «Курская быль» появилось небольшое объявление о выставке картин русских художников и учащихся в помещении Второй женской гимназии с 12 по 25 апреля. Днем ранее открылась выставка в Первой женской гимназии (Мариинская женская гимназия).

До конца не ясно, что послужило поводом для ссоры. Анонимный автор посвятил этому конфликту отдельную заметку, объяснив произошедшее лишь в общих словах: «Первое, на чем невольно останавливаешься, это наличность двух выставок, что для Курска — явление, конечно, небывалое; второе, еще более удивительное, это то, что обе выставки очередные и обе одинадцатые. <...> Кроме г.г. Квачевского и Лободы на выставке во 2-й женской гимназии нет ни одного художника, когда-либо участвовавшего на выставке в г. Курске, — следовательно, остальные лишь случайные экспоненты, тогда как на выставке в 1-й женской гимназии, устроенной товариществом курских художников, целый ряд художников, как, например: г.г. Борисов, Дамберг, Голиков, Забуга-Якименко, Маслов, Отфиновский, Карачевцев, Шумов, Шуклин...». Автор текста был возмущен тем, что курских зрителей ввели в заблуждение, и они «...идя по-прежнему во 2-ю женскую гимназию на очередную выставку, находили лишь г.г. Квачевского и Лободу в 77 экспонатах из 113, а не на выставку прежней группы художников-строителей»⁽¹⁴⁾.

Квачевский и Лобода по какой-то причине отделились от группы товарищества и представили свои работы в стенах Второй женской гимназии. С ними свои работы показали и другие авторы, о которых ничего неизвестно. Казимир Малевич выставил картины в числе членов товарищества в Мариинской женской гимназии.

(13) Выставка // Курская быль. 1910. 11 апреля. № 81. С. 4.

(14) Выставка картин // Курская быль. 1910. 3 апреля. № 74. С. 3.

Сохранилось несколько свидетельств участия Малевича на курской выставке 1910 года — «выписка» В.Г. Шуклина из каталога XI очередной выставки Товарищества курских художников⁽¹⁵⁾ и заметка о выставке в газете «Курская бль» [7].

В машинописной копии каталога выставки ТКХ 1910 года приводится полный список работ Малевича. Этот же список был опубликован Накowym со ссылкой на оригинальный каталог [30, р. 418—419]: 125. Катание. 126. Собираение цветов. 127. Отдых. 128. Белая лошадь. 129. Мечта о мире. 130. Византия. 131. Гуляние. 132. Город. 133. Дети с цветами. 134. Купание. 135. Дамы в саду белых и розовых цветов. 136. Благословение матери. 137. Эскиз портрета. 138. Эскиз портрета. 139. Эскиз портрета. 140. Этюд. 141. Этюд. 142. Мечта о страстной ночи. 143. Эскиз портрета.

Три картины из этого списка с идентичными названиями («Катанье», «Гуляние» и «Собираение цветов») экспонировались несколькими месяцами ранее в Москве на XVII выставке картин МТХ (19 декабря 1909 — 2 февраля 1910) [14, с. 570]. Московский критик написал, что художник находится под сильным влиянием японского искусства. Он выделил новую и оригинальную картину «Собираение цветов»: «...Любитель же профан вряд ли остановится перед этой небольшой картиной, без всяких перспектив. Зеленый фон и по нему разбросаны фигурки, вырезанные из белой бумаги...» [цит. по: 11, с. 180].

Картины «Отдых», «Купание» и «Белая лошадь» впервые были показаны именно в Курске. Позднее, в 1911 году, эти три полотна Малевич представил в группе работ из т.н. «серии белых» (вместе с «серией красных» и «серией желтых»). Это была первая выставка общества «Московский салон», проходившая в помещении Экономического общества офицеров на углу Воздвиженки и Большого Кисловского переулка с 10 февраля по 27 марта.

Один из критиков назвал эти картины «курьезными красочными какофониями»⁽¹⁶⁾. В целом реакция консервативных критиков на них была негативной. Например, Р. Ивановский назвал все картины из трех

серий «безобразнейшими»⁽¹⁷⁾. «Безвкусные» серии Малевича вспомнил критик Н. Кочетов, описывая «Harmonies en rose» Н.Д. Милиоти. Это название по какой-то причине вызвало ассоциации с названиями серий «красных», «белых» и «желтых», увиденных им на выставке «Московский салон» [цит. по: 11, с. 275]. Мнение провинциального обозревателя не отличалось кардинально от московских.

Несколько картин Малевича попали в поле зрения неизвестного курского критика. Автор статьи не скупился на резкие выражения, назвав полотна художника не только печальным и необъяснимым фактом, не просто декаденщиной, но извращением. Тем не менее этот текст заслуживает внимания со стороны исследователя. Во-первых, он содержит подробные описания некоторых работ, позволяющие понять, о каких картинах идет речь (например, «Отдых» (1908, ГРМ) и «Купание» (1908, Собрание Д.М. Аксельбанта, Москва)). Во-вторых, знакомит с реакцией местного зрителя: «Г. Малевичу не мешало бы помнить, что есть пределы извращениям, за которыми уже начинается уголовная ответственность, и нельзя же безнаказанно щеголять в стенах женской гимназии возмутительной порнографией» [7].

Картина «Отдых» (№ 127) была описана следующим образом: «...десять два мужских и женских фигур в виде белых силуэтов на зеленоватом фоне в самых разнообразных положениях, а фигура третья, в верхнем ряду, изображает господина в цилиндре, отдающего долг природе; причем одна стоящая слева вместе с другой сидящей дамой с сосредоточенным вниманием любуются этим актом». Примерно в таком же тоне аноним знакомил читателя с картиной № 134 («Купание»), изображавшей «более 10 купающихся в море женщин, погружившихся в воду только до колен; весь берег усыпан лежащими на животе и сидящими мужчинами, смотрящими на купальщиц» [7]. Самые негативные отзывы обрушились на «Мечту о страстной ночи» (№ 142). Критик был возмущен, как подобные картины попали на выставку в учебное заведение.

Серия «белых» представляет собой интересный корпус произведений, связанных с ироничным и даже язвительным отношением к буржуазной жизни. Сюжеты картин изобилуют карикатурными

(15) Машинописная копия каталога выставки хранится в архиве семьи художника В.Г. Шуклина (1905—1978). Курск: Каталог Товарищества курских художников. XI выставка картин и этюдов 1910 апреля 11 дня. Курск. Электрическая Типо-литография И.З. Либерман.

(16) Б.п. Выставка «Московского салона» // Голос Москвы. 1911. 11 февраля. № 33. С. 4.

(17) Ив-ский Р. Московский салон // Раннее утро. 1911. 11 февраля. № 33. С. 4.

подробностями, даже некоторыми фривольностями (например, справляющий нужду буржуа в картине «Отдых»). Художник ищет новый пластический язык: он отказывается от перспективы, фигуры людей трактованы плоскостно, большими цветовыми пятнами.

В контексте выставки 1910 года следует прояснить еще одно обстоятельство. Оно связано с фотографией, сделанной в Курске до революции. На ней изображен Казимир Малевич в окружении членов ТКХ. Сохранились два варианта снимка. Один из них находится в Краеведческом фонде имени коллекционера В. Тихонова галереи «АЯ» (владелец О.М. Радин). На нем Малевич изображен в верхнем ряду в центре (в темном котелке). Другая фотография, незначительно отличающаяся расстановкой фигур, хранится в архиве семьи художника В.Г. Шуклина. Фотография много раз публиковалась в печатных изданиях и интернете. Ее изучала исследователь русского авангарда А.С. Шатских; в Курск к наследникам В.Г. Шуклина приезжал историк искусства А.Б. Наков. Неоднократно воспроизводилась в книгах курского краеведа Ю.А. Бугрова, в энциклопедии «Курск», а также в публикациях О.М. Радина, на открытках галереи «АЯ».

Наков датировал фотографию 1898—1900 годами [29, р. 30]. В многочисленных курских публикациях принята другая дата — 1911 год. Именно эта дата (в том числе фамилии некоторых художников) указана карандашом на обороте обеих снимков. Вероятнее всего, надпись была сделана кем-то из членов семьи Шуклиных. Сад и часть дома на нем напоминают их фамильный дом на Ахтырской улице. Григорий Шуклин долгие годы был казначеем товарищества. Родственники вспоминали, что на чердаке постройки хранился внушительный архив документов, позднее уничтоженных или пропавших. Курский краевед Ю.А. Бугров, которому первоначально принадлежал один из вариантов снимка (ныне — в коллекции курской галереи «АЯ»), в 1960-е годы встречался с В.Г. Шуклиным. По воспоминаниям Бугрова, именно Василий Григорьевич показал фотографию, назвал 1911 год и рассказал о тех, кто на ней изображен.

Тем не менее дата 1911 год вызывает сомнения и требует некоторых уточнений. Вероятнее всего, фотография была сделана годом ранее, во время XI очередной выставки ТКХ, в которой участвовал Малевич (в это время художник уже постоянно проживал в Москве). Он привез свои работы в Курск. Предположительно снимок сделан



Илл. 3. Товарищество курских художников. Курск, 1910 (?). Фотография. Архив семьи В.Г. Шуклина. Первый ряд, слева направо: Л.С. Савау, княгиня Н.Л. Гагарина, Г.А. Шуклин, неизвестный, К.С. Малевич, А.К. Дамберг (?)

в саду фамильного дома Шуклиных на Ахтырской улице, одежда участников вполне соответствует сезону (апрель).

Напомним, что в 1910 году выставка курских художников совпала с официальной регистрацией товарищества. Не удивительно, что художники хотели зафиксировать исторический момент и сфотографировались на память, прикрепив к дереву в правой части снимка табличку с надписью на французском языке «Société des artistes». Кстати, среди участников группы нет Квачевского и Лободы, которые в тот год экспонировали свои работы отдельно.

Малевич не принимал участия в XII выставке картин и этюдов 1911 года. По традиции, она состоялась в канун Пасхи. В сохранившемся каталоге нет его фамилии⁽¹⁸⁾. Сложно представить, что художник

(18) Каталог XII Выставки картин и этюдов Товарищества курских художников. Курск, 1911.

приезжал в Курск на открытие, но при этом отказался от участия, тем более что испытывал материальные трудности.

Малевич вернулся в Курск в 1913 году с работами, которые экспонировались на выставке «Ослиный хвост» в Москве в 1912 году.

1913 год: «Выставка кубистов, футуристов и К°»

Самым большим событием художественной жизни города дореволюционного периода можно считать выставку «Ослиный хвост», но к этой группе она относится лишь отчасти. Традиция такого обозначения возникла среди курских авторов, но главным образом речь шла о работах Казимира Малевича. Он частично повторил состав выставки и развеску своих картин на «Ослином хвосте» 1912 года в Москве. О других экспонентах курской выставки известно мало. Авторы критических заметок подробно представили читателю Малевича и его авангардное искусство, остальные участники были лишь перечислены. В заголовке рубрики использовано название статьи из газеты «Курская быль». Картины представителей левых течений современной живописи были показаны местной публике в рамках XIV выставки Товарищества курских художников.

Без сомнения, инициатива показать в Курске работы кубистов и футуристов принадлежала «великому Казимиру» [28, с. 7]. Квачевский и Лобода помогли с устройством выставки на месте. Сегодня подобного рода экспозиция кажется не просто ярким явлением культурной жизни провинции, но эпатажирующим событием, подобным взрыву бомбы. Выставка проходила в апреле 1913 года в залах Второй женской гимназии. В одной из газет критик заметил: «До сих пор кубисты и футуристы выставлялись исключительно в столицах — Москве и Петербурге. Провинция их не знала. Курск — первый из провинциальных городов, сподобившийся на этих святках увидеть то, что видели только столицы. Это удовольствие подарили курянам местные художники гг. Лобода, Квачевский, великодушно предоставившие представителям крайних течений в современной живописи лучший зал на своей 14-й очередной выставке» [12].

О выставке известно не много: сохранилось несколько фотографий экспозиции, на которых можно рассмотреть расположение



Илл. 4. В.Л. Киреевский. Работы К.С. Малевича. Отдел кубистов. Выставка Товарищества курских художников. Курск, апрель 1913 года. Фотография. Галерея «АЯ», Курск, Краеведческий фонд имени коллекционера В.Ф. Тихонова

картин и сами работы; письмо Квачевского Малевичу и два отзыва — в харьковской газете «Южный край» и местной газете «Курская быль». Эти документы дают лишь фрагментарное представление о составе выставки и экспонентах.

О подготовке свидетельствует письмо курского художника Квачевского Малевичу, написанное 5 марта 1913 года: «Дорогой Казимир, у меня тоже к Вам есть чувство расположения и дружества, а если я резко пишу, то только потому, что „нежным“ рисунком и таковыми же „тонами“ Вас не прошибешь. <...> Я произвел некоторую анкету в Курске, в смысле выяснить, пойдут ли смотреть „Ослов“, „Хвостов“, „Валетов“ и проч[ее], оказывается, каждый пойдет, а потому это может иметь материальный успех, а потому и тащите Ваших „Ослов“ в Курск. Надеюсь, между нами „фиговые листы“ излишни. Лекцию тоже можно будет выхлопотать, но только если Вас разделяют под орех, не будьте в претензии. Так вот что, дорогой, я Вам предлагаю: Вы приедете перед Страстной в Курск, остановитесь у меня. <...> Привозите, кроме „Ослов“, работы нормальных художников, так как один я не смогу

заполнить выставку, а Валя [Лобода] увлечен... и ни черта не делает. С выставки можно будет заработать, если создать соответственный “бум”! <...> В перспективе возможность заработать и приобрести „геростратову“ славу...» [13, с. 26].

Из содержания письма становится понятно, что идея привезти работы художников группы «Ослиный хвост» принадлежала Малевичу. Очевидно, выставке предшествовала обширная переписка с Квачевским (не сохранилась). Малевич попросил выяснить, какая реакция ожидает подобное мероприятие. Он также планировал устроить публичную лекцию. Возможно, вдохновил опыт Д. Бурлюка и «скандальный успех» диспутов «О современном искусстве», проходивших во время выставки «Ослиный хвост» (12 и 25 февраля 1912 года, Большая аудитория Политехнического музея). Как отмечал А. Крусанов, они «способствовали усилению интереса публики к выставке» [11, с. 34].

Лев Квачевский хорошо понимал, какой «успех» ожидает авангардную выставку в Курске. Курянам левая живопись не понравилась. Есть лишь одно объяснение этого обстоятельства — консервативность взглядов курской публики, а также местных художников, большинство из которых были живописцами-традиционалистами, работали в стиле «здорового реализма». У курской публики не было никакого опыта в отношении понимания живописных новшеств. Вряд ли многие жители губернского центра посещали столичные вернисажи и хорошо ориентировались в современном искусстве. Возможно, кто-то мог лишь читать об этом в газетах и журналах, слышать разговоры в творческих кругах. Казимир Малевич стал настоящей звездой курской выставки. Этого не произошло на выставке в Москве.

Московская выставка «Ослиный хвост» проходила с 11 марта по 8 апреля 1912 года в новом выставочном помещении МУЖВЗ на Мясницкой улице, 21. На ней были представлены работы В.С. Барта, С.П. Боброва, Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионова, И.А. Скуйе, В.К. Анисимова, В.Е. Татлина, А.В. Фонвизина, К.С. Малевича, М.З. Шагала, А.В. Шевченко, М.В. Ле-Дантю, А.А. Моргунова и др. (всего 19 участников). В состав экспозиции вошло 307 произведений в основном московских и петербургских художников [9, с. 5—16]. Выставка получила самые разнообразные отклики в прессе. Критики сразу выделили «коновода „Ослиного хвоста“» Ларионова и Гончарову, именно их работы анализировались и отмечались чаще других; упоминались также картины

Скуйе, Татлина, Н. Роговина, А. Шевченко, Барта. Красочность вещей Малевича была отмечена в газете «Раннее утро»⁽¹⁹⁾. О доминировании Ларионова, Гончаровой, Малевича и Барта писал Ф.А. Мухортов в «Московской газете»⁽²⁰⁾. Выставка имела материальный успех, в числе прочих были проданы две картины Малевича. Сообщалось о продаже картины «Прачка» (она была продана москвичу г. Титову) и «Провинциальных пейзажей» Малевича (покупатель остался неизвестен) [11, с. 375].

Малевич был представлен на московской выставке довольно скромно, если сравнить с количеством работ Гончаровой (54), М. Ларионова (42) и Татлина (50, включая эскизы костюмов к постановке «Царь Максемьян» из коллекции А.И. Жевержеева).

В Петербурге члены «Ослиного хвоста» участвовали в экспозиции третьей выставки картин «Союза молодежи» (4 января — 12 февраля 1912 года). Здесь имя Малевича упоминалось чаще, его называли самым «ярким в красках» московским художником⁽²¹⁾.

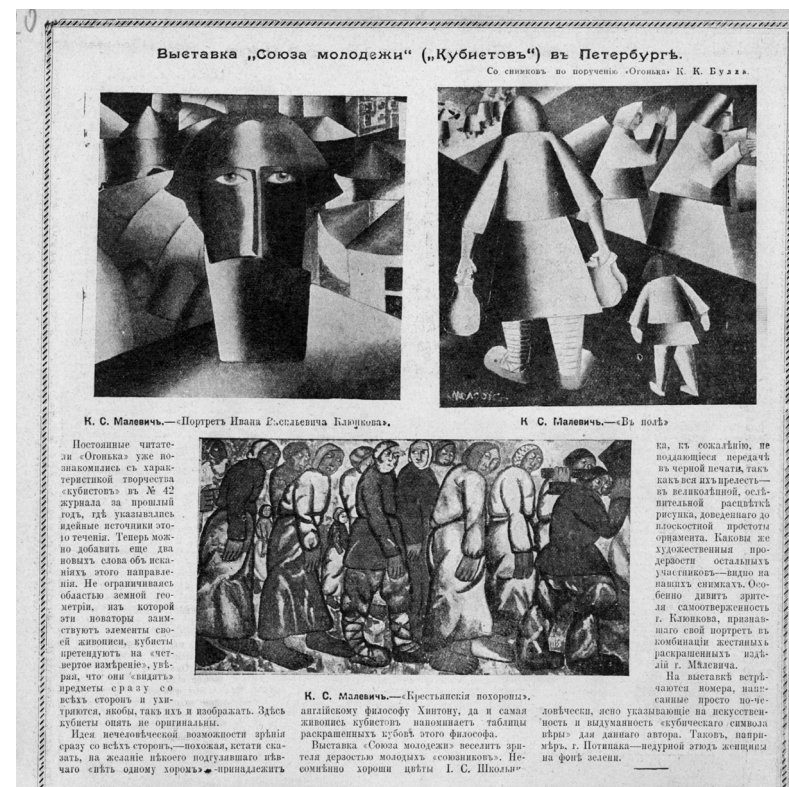
На курской выставке 1913 года работы Малевича в первую очередь привлекли внимание и подверглись критике провинциальных журналистов. Это не удивительно, так как он привез самое большое количество работ. По сути, отдел кубистов и футуристов здесь был представлен его работами и слегка разбавлен картинами других авторов. Среди участников экспозиции были указаны имена Ф. Васильева и Ю. Тютчева (Петербург), С. Говорова, Ф. Шмидта (Москва). Ироничный тон письма Квачевского совпадает с насмешками корреспондента газеты «Южный край», побывавшего «На выставке кубистов» и разместившего под этим заголовком в разделе «Наш край» свою публикацию. Статья содержит критику и откровенное высмеивание экспозиции левых художников: «Больше всего экспонатов выставил г. Малевич, который, кстати, и сам присутствует на выставке... демонстрируя... редкий экземпляр живого кубиста. <...> Малевич не только кубист. Он пишет одинаково, смело и по принципам кубизма, и русского лубка, и византийской фрески, и уличной вывески, и рондизма, и футуризма и „ерундизма“, как шутят его коллеги по выставке...» [12].

(19) Ю.Б. «Ослиный хвост» и «Союз молодежи» // Раннее утро. 1912. 13 марта. № 65. С. 5.
 (20) Ф.М. [Ф.А. Мухортов] Ослиный хвост // Московская газета. 1912. 12 марта. № 179. С. 4.
 (21) Ростиславов А.А. Выставка «Союза молодежи» // Речь. 1912. 24 января. № 23. С. 3.

Провинциальный зритель на самом деле оказался не готов к встрече с «живыми кубистами» и озадачен. Журналист на страницах статьи пересказал диалог К. Малевича с посетителями: «...Малевич: „Это портрет курсистки“. <...> „Но почему же она такая... страшная?“ — решается кто-то высказать недоумение. „А это, видите ли, она только что довольно сытно покушала, разговелась...“. Другой диалог: «А вот... группа стоит в недоумении перед „Бабами в поле“. <...> Каждая баба изображена посредством трех усеченных конусов. Нижний, самый широкий, конус — это юбка, второй — туловище, третий, совсем маленький, — голова. Какая-то баба оказывается вовсе без головы. „Почему?“ „А это она думает о доме, — объясняет г. Малевич, — ну, значит, и голова ее там, дома...“ „Нет, нет, то я пошутил, — говорит он в другой раз, — баба просто нагнулась“» [12]. Но пресса и зритель юмора художника, как видно, не оценили, «жабообразным и обезьянообразным подобием человека» называл корреспондент крестьян Малевича. Автор текста не скупился на резкие выражения: «К сожалению, кроме этих лубков, фресок, возбуждающих своей уродливостью лишь смех, есть на выставке картины, возбуждающие прямое негодование и отвращение... Они [картины] безнадежны по убожеству рисунка, отдают таким презрительным отношением к злополучному русскому крестьянину и его семье, которое оскорбляет в вас лучшие чувства» [12].

Критик описал картину «Бабы в поле», представленную в Курске, как изображение женщин посредством трех усеченных конусов, добавив: «Баб много, и все они почему-то несут воду». Это описание подходит к работе Малевича «В поле II» (1912, утрачена до 1920 года) [30, р. 117]. Она была показана на выставке «Союза молодежи» («Кубистов») в Санкт-Петербурге и опубликована в журнале «Огонек» (1913, № 1, 6 (19) января, с. 20). На той же иллюстрации был напечатан «Портрет Ивана Васильевича Ключкова». Картина экспонировалась на курской выставке с названием «Портрет Ключкова» (№ 22). Этот портрет близок целой серии работ художника, известных под названиями «крестьянина». Малевич был увлечен этим образом в 1912 и 1913 годах, вернулся к нему в конце 1920-х — начале 1930-х годов.

Сохранился еще один отзыв о выставке в Курске, представляющий больший интерес, так как в нем упоминаются другие картины Мале-



Илл. 5. Работы К.С. Малевича на выставке «Союза молодежи» («Кубистов»). Петербург. Журнал «Огонек», 1913, № 1, январь

вича. Корреспондент газеты «Курская быль» начал свой обзор с того, что нельзя серьезно обсуждать кубистов, футуристов и им подобных. Представителей этих направлений в искусстве он назвал или большими людьми, или шарлатанами, и «...если это больные, то им место не на выставке, если же они шарлатаны, то такие выставки вообще следовало бы запрещать» [22]. Выставку подобного рода обозреватель посчитал глумлением над искусством, но предложил читателю хоть немного разобраться в этой творческой «неразберихе».

Свой обзор критик под псевдонимом «Художник» начал с шедевра «футуризма» — «Сумма от сложения музыки на танец» (№ 47) парижского художника Рошет, которую он охарактеризовал как «галиматья».

Корреспондент так описал собственное понимание увиденной картины: «...Вы, допустим, находитесь в зале, где играют на рояле и весело кружатся пары. Вот тут-то и начинаются проявления „футуризма“: зал начинает входить в вас, вы в зал, сливаетесь как бы с ним; вы входите в музыку, музыка — в вас, вы — в рояль, рояль — в вас, вы — в пол, пол — в вас и т.д. И это продолжается до тех пор, пока вы не сходите с ума и не творите „шедевра“ „Сумма от сложения музыки на танец“» [22]. Помимо этой картины среди произведений футуризма автор упомянул полотно «Швейная машинка, помноженная на углы» художника Дюбуа и «Движение на улице» Малевича. Известна литография Малевича «Экипаж в движении» из коллекции ГРМ, датированная 1914 годом. Рисунок с идентичной футуристической композицией указан в каталоге-резоне А. Накова, не датирован [30, р. 132]. Возможно, что на выставке в Курске в 1913 году была представлена живописная версия сюжета, а литография с картины из собрания ГРМ появилась позже.

Кубизм оказался для критика более простым делом: «...в природе все состоит из кубиков, квадратиков и т.п. геометрических фигур, а раз это так, то почему же не изображать лицо, например, состоящим из кубов и квадратов? Не беда, конечно, если все в природе состоит из мельчайших кубиков и квадратиков, а мы изображаем из больших кубов и квадратов» [22]. В качестве наглядного примера «Художник» предлагал рассмотреть картины Малевича, который «обессмертил „кубизм“, подарив человечеству такие гениальные произведения, как „Плотник“ (№ 21)⁽²²⁾, „Портрет Ключкова“ (№ 22)⁽²³⁾, „Плотники“ (№ 23)⁽²⁴⁾ (давление синей на красную или безумия на бессмысленность) и „Бабы в поле“ (№ 24)» [22]. Критик вопрошал, зачем же впадать в младенчество?

Далее «Художник» раскрывал суть каждого из «измов», относя картины Малевича к тому или иному направлению. Выбранный псев-

доним не случаен. Под ним на самом деле мог скрываться представитель артистической среды, к тому же не сторонник левого искусства, возможно, знакомый Малевича по курскому периоду.

Критик писал: «В каждой из выставленных „картин“ есть какой-нибудь „принцип“: напр. „Плотник“ (№ 25) — принцип рондизма; „Крестьянские девушки“ (№ 9) — принцип „ослиного разума“, „Жница“ (№ 17, 18)⁽²⁵⁾ — принцип „Бубнового туза“. Но есть и такие произведения, как „Мальчик бежит купаться“⁽²⁶⁾ (№ 36) — вне разума» [22]. На картине изображена фигура в динамичной позе, немного неуклюжая, с ластообразными конечностями (об «анатомических аномалиях» в человеческих фигурах «Купальщика» и «Полотеров» писала А. Шатских). Здесь доминирует цвет, и его сила словно деформирует форму и композицию. В трактовке формы и использовании цвета прослеживается влияние французских фовистов, картины которых демонстрировались на столичных выставках конца 1900-х годов (выставки «Бубнового валета»). Произведения французов также были доступны в коллекциях особняков московских купцов С.И. Щукина и И.А. Морозова. Ученики Ф.И. Рерберга уже в 1908 году получили доступ к формирующейся коллекции Щукина с шедеврами Анри Матисса и Пабло Пикассо. Примерно тогда же Сергей Иванович начал собирать ранние примитивистские работы Пикассо, позднее он расширил собрание его работ, оборудовав отдельный зал. Именно этот зал, как пишет Ш. Схейен, потряс Малевича, который получил отдельное разрешение от хозяина особняка чаще других учеников приходить сюда. Начиная с 1910 года влияние щукинского собрания стало прослеживаться в творчестве художника [20, с. 44].

Авторы обеих газетных заметок сфокусировали внимание на произведениях Малевича, который показал в Курске работы, участвовавшие ранее в московских и петербургских выставках. Но в текстах были перечислены лишь некоторые из них. Более полное представление

(22) Это могла быть картина «Плотник на отдыхе» (конец 1912, холст, масло, 71,2×113,4 см, утрачена после выставки в Берлине в 1927 году). Известна по фотографии 1920 года [30, р. 124].

(23) «Крестьянин II / Портрет Ивана Васильевича Ключкова» (1912, холст, масло, 80×80 см, утрачена) [30, р. 119]. В 1913 году Малевич создал новый «Усовершенствованный портрет Ивана Васильевича Ключкова» (1913, ГРМ).

(24) На курской фотографии видна картина «Плотники / Лесорубы за работой» (конец 1912—1913, холст, масло, прил. 80×80 см, утрачена после выставки в Берлине в 1927 году) [29, р. 125].

(25) На фотографии экспозиции в Курске две картины с таким названием: «Жница» (1912, холст, масло, 130/140×130/140 см; экспонировалась также на выставке 1912—1913 годов, утрачена после выставки в Берлине в 1927 году) и «Жница II» (1912, холст, масло, 71×69,4 см, Астраханская картинная галерея им. В.М. Кустодиева).

(26) «Купальщик (Мальчик бежит купаться)» (1911, бумага, гуашь, 105×69 см, Городской музей Амстердама (Музей Стеделик)).

об экспозиции дают сохранившиеся фотографии В.Л. Киреевского (архив О. Радина, Курск). В объектив фотокамеры попала развеска полотен Малевича. Три снимка зафиксировали стену зала с картинами художника с различных точек зрения. Если их соединить в определенной последовательности, выстраивается ясная картина (панорама экспозиции Малевича). Она позволяет увидеть семнадцать произведений, шестнадцать из них — очень отчетливо. Здесь были представлены разнообразные по стилю и манере исполнения полотна — от кубофутуристических «Плотников», «Жниц», «Портрета Ключкова» (его, к сожалению, фотограф не запечатлел) до работ, выполненных в стилистике лубков, икон и городских вывесок. Последние близки ларионовской «солдатской серии», прослеживаются параллели с его же «парикмахерскими». На фотографии (правее изображения «Плотников») есть несохранившаяся картина «Джентльмен» (1911, бумага, гуашь, 120×120 см, утрачена после выставки в Берлине в 1927 году). В частной коллекции сохранился подготовительный рисунок [30, р. 104].

Под ней было повешено еще одно полотно, это могли быть «Полотеры», но, к сожалению, виден лишь незначительный фрагмент произведения.

Левее «Плотников» располагался портрет сидящего мужчины. О нем ничего не известно. Сохранился подготовительный набросок карандашом, который предваряет композицию картины [30, р. 104]. Под портретом неизвестного — пейзаж с изображением реки и мотивом набегающих волн (?).

На одном из кадров — «Мозольный оператор в бане» («Педикюр» (1911, бумага, гуашь, 77,7×103 см, Городской музей Амстердама (Музей Стеделик)), располагавшийся под «Прачкой». Рядом с «Прачкой» экспонировалась «Аргентинская полька» (1911, бумага, гуашь, 117×70,5 см, частная коллекция, Нью-Йорк) и «На бульваре» (1911, бумага, гуашь, 72×71 см, Городской музей Амстердама (Музей Стеделик)). Композиция «Аргентинской польки» была позаимствована из журнала «Огонек», где в октябрьском номере 42 за 1911 год публиковалась фотография в рубрике «Новые модные танцы»: расположение фигур, ракурс, одежда практически идентичны. Малевич лишь «схематизировал» своих персонажей, сделал их более грубыми и неуклюжими. Нога кавалера поднята выше, что лишает движение естественности. На связь



Илл. 6. К.С. Малевич. Сидящий мужчина. Холст, масло. (?). Не сохранилась. Фрагмент фотографии В.Л. Киреевского. Курск, 1913

«Аргентинской польки» Малевича и фотографии из журнала обратил внимание А. Наков [29, р. 20].

На снимках Киреевского можно видеть «Уборку ржи» из собрания Городского музея Амстердама («Жницы / Уборка ржи II» (1912, холст, масло. 72×74,5 см, Городской музей Амстердама (Музей Стеделик)), а также другой вариант работы с тем же названием («Жницы / Уборка ржи I» (1910—1911, бумага, гуашь (?), утрачена после выставки в Берлине в 1927 году); две картины под названием «Жница».

На выставке были еще две графические работы, которые имеют богатую выставочную историю (теперь дополненную выставкой в Курске). Сразу под «Аргентинской полькой» размещалась «Голова крестьянина» (около 1911, бумага на картоне, гуашь, уголь, 46×46 см, частная коллекция). Работа экспонировалась в 1912 году на московской выставке «Ослиный хвост», организованной Ларионовым и Гончаровой, в 1927 году — на большой берлинской художественной выставке Малевича в выставочном комплексе рядом с вокзалом Лертер-Банхов. Вероятно, рисунок мог служить подготовительным материалом



Илл. 7. Фрагмент экспозиции работ К.С. Малевича. Курск, 1913. Фотография. Слева — «Жницы / Уборка ржи I». 1910–1911, бумага, гуашь (?). Справа — «Сеятель». 1911, бумага, гуашь (?). Не сохранились

к большой картине, например к несохранившейся работе «Похороны крестьянина» (1911–1912, холст, масло / бумага, гуашь (?), 120×220 см, опубликована в журнале «Огонек», 1913, 6 (19) января, № 1, с. 20).

Рядом с «Уборкой ржи» находилась другая «Голова крестьянина» (1910, картон, гуашь, 46×46 см, частная коллекция). Этот лист экспонировался на ретроспективной выставке «Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму» в рамках XVI Государственной выставки в Москве в 1919–1920 годах и на персональной выставке Малевича в Берлине в 1927 году. В объектив фотокамеры попали работы «Крестьянки в церкви» («Крестьянки в церкви / Крестьянское шествие I», 1911–1912, бумага, гуашь, 150×90 см, утрачена после выставки в Берлине в 1927 году) и «Сеятель» (1911, бумага, гуашь (?), 100×100 см, утрачена после выставки в Берлине в 1927 году).

Внимательно изучив фотографии Киреевского и отзывы в газетах, можно заключить, что на выставке в Курске Казимир Малевич представил следующие работы: 1. Сидящий мужчина (не сохранилась). 2. Плотники (не сохранилась). 3. Неизвестный пейзаж (не сохранился). 4. Джентльмен (не сохранилась). 5. Полотеры. 6. Прачка. 7. Мозольный оператор в бане. 8. Аргентинская полька. 9. Голова крестьянина.

10. На бульваре. 11. Жница. 12. Крестьянки в церкви (не сохранилась). 13. Голова крестьянина. 14. Жница (не сохранилась). 15. Жницы / Уборка ржи II. 16. Жницы / Уборка ржи I (не сохранилась). 17. Сеятель (не сохранилась). 18. Плотник (не сохранилась). 19. Портрет Ивана Васильевича Ключкова (не сохранилась). 20. В поле (не сохранилась). 21. Крестьянские девушки. 22. Движение на улице (футуристическая картина). 23. Купальщик (Мальчик бежит купаться).

Интересно, что количество установленных работ курской экспозиции совпадает с количеством работ Малевича на выставке в Москве (23). Но только некоторые из них были на московском «Ослином хвосте», среди них: 150. Уборка ржи. 151. Крестьянки в церкви (эскиз для картины). 157. Мозольный оператор в бане. 158. Сеятель. 159. Крестьянские девушки. 160. Прачка. 164. Полотеры. 165. Пейзаж. 166. На бульваре. 167. Аргентинская полька. 169–170. Головы крестьян.

Курская экспозиция дополняет выставочную историю произведений Казимира Малевича. Работы кубистов и футуристов встретили негативный прием со стороны жителей губернского центра, положительные отзывы касались работ курских авторов. Так, в основном отделе XIV выставки ТКХ приняли участие Л.А. Квачевский, В.И. Лобода, Н.Н. Аршинов (известный в городе врач), К.М. Борисов, В.К. Бялыницкий-Бируля, А.П. Валевахин, В.В. Голиков, И.А. Шуклин, А.К. Дамберг, Н.С. Дудин, М.Н. Якименко-Забуга, В.И. Жекулин, Е.П. Ващенко, С.В. Кривошеин, И.И. Карачевцев, В.Л. Мешков, В.Д. Малько, А.П. Людвиг, И.И. Малеев, К.Г. Маслов, М.К. Отфиновский, Н.П. Сильвестров и другие. Обозреватель подчеркивал: «Когда вы из этого сатанинского танца ломаных рук и ног, красных, желтых и черных красок попадаете в комнату с картинами Квачевского, у вас невольно вырабатывается вздох облегчения: здесь можно отдохнуть! Хороши берега „Среднего фонтана“ в Одессе (№№ 69, 70, 71), недурен „Первый снег“ (№ 65) — жаль только, что художник не передает осеннего холода: в картине слишком много тепла. Ничего бы была картина “Половодье под Курском” (№ 67), если бы не холодно-равномерный тон воды, чистой для весны» [22].

Курск — один из немногих провинциальных городов, в котором были показаны работы членов группы «Ослиный хвост». В 1912 году в здании Вятской мужской гимназии открылась вторая экспозиция Вятского художественного кружка. А. Шакина отмечала, что в экспо-

зиции были представлены произведения членов объединений «Союз молодежи», «Бубновый валет», «Ослиный хвост» [23, с. 45].

Надо полагать, что творения авангардистов смотрелись причудливо (если не сказать неуместно) рядом с работами курских художников, выполненными в более привычной для курской публики манере.

К сожалению, ни одна из картин Казимира Малевича не осталась в Курске после грандиозного выступления левых живописцев. Его работ нет в собрании Курской картинной галереи. Этот факт кажется несправедливым, учитывая связь художника с городом, его роль и деятельное участие в художественной жизни Курска дореволюционного периода. Другим региональным музеям повезло больше. Картины Малевича есть в Астрахани, Екатеринбурге, Иваново, Самаре, Саратове, Туле, Нижнем Новгороде. Туда работы лидера русского авангарда поступили в 1918—1919 годах, когда музейное бюро Наркомпроса комплектовало провинциальные музеи современного искусства. Не всегда их судьба складывалась удачно, например, картины из Владимира и Одессы были утеряны или уничтожены.

Произведения так называемого курского периода Казимира Малевича практически не сохранились, его работы в каталогах выставок 1903—1908 годов почти всегда обозначались словом «этюды», но «достоверно ранних работ до нас дошло около десятка с небольшим» [24, с. 108]. Исследователи биографии Малевича отмечали, что он уничтожил почти все ранние живописные опыты. Одна из версий — о том, что художник сжег свои ранние картины, — опирается на воспоминания его сестры В.С. Зайцевой, впервые опубликованные в 2004 году [14, с. 6]. Ш. Схейен утверждал, что таким способом художник «распрощался с провинцией, но продемонстрировал, что не определяет искусство как инструмент личностного роста и самовыражения» [20, с. 40].

Тем не менее до нас дошли сведения об участии мастера в выставочной жизни провинциального города, об организации им выставки кубистов и футуристов, о попытке создать в Курске первый кружок любителей искусств. Небольшие (не всегда профессиональные) отзывы в прессе свидетельствуют о том, что местная публика имела возможность видеть самые разные живописные эксперименты художника (импрессионистические, символистские, кубофутуристические, неопрimitивистские).



Илл. 8. Курские художники на выставке ТКХ. Курск, 1913. Нижний ряд: 4-й слева — Л.В. Савуа, 3-й справа (рядом с сидящей девушкой) — М.Н. Якименко-Забуга. Верхний ряд: 1-й справа — В.В. Голиков, 4-й справа — Г.А. Шуклин. Архив семьи В.Г. Шуклина, Курск (публикуется впервые)

Работа в Курске стала для художника первым творческим опытом и своеобразным трамплином. После переезда в Москву он начал быстро развиваться. А. Шатских так комментировала творческую эволюцию тех лет: «Долгое замедленное развитие, во время которого происходило подспудное накопление живописного опыта, сменилось у Малевича годами, насыщенными поразительными художественными новациями, плотно следующими друг за другом. Год шел за пять — как вообще в русском искусстве, где совмещение, взаимопересечение разнообразных, подчас взаимоисключающих тенденций было повсеместным и плодотворным явлением» [25].

В работах некоторых исследователей упоминалось о том, что Малевич был членом Товарищества курских художников [4; 5; 18]. Это не совсем корректное утверждение. Ни в одном из сохранившихся

документов товарищества имя Казимира не значится⁽²⁷⁾. Малевич был близко знаком с членами объединения, участвовал на выставках ТКХ, но к моменту официальной регистрации группы художник окончательно переехал в Москву и бывал в Курске от случая к случаю.

Казимир Малевич не был фактическим членом ТКХ, но за несколько лет до его официальной регистрации попытался сплотить вокруг себя близких по духу людей и основать первый в Курске кружок любителей искусства. Вместе с Валентином Лободой и Львом Квачевским художник стал одним из организаторов выставочной жизни в городе.

После окончательного переезда в Москву в 1906 году он сохранил связь с Курском, вел переписку с друзьями-художниками, принял участие в нескольких выставках, организованных товариществом в 1910 и 1913 годах. На них Малевич показал свои программные произведения, отражавшие различные этапы и направления его творческой деятельности. Малевич мог намеренно эпатировать зрителя и привлекать внимание, рассчитывая на определенный коммерческий успех. Для неподготовленной курской публики большинство из этих произведений казались курьезными, несерьезными или вообще «вне разума».

(27) Журналы присутствия об обществах и союзах 1908 г. // ГАКО. Ф. 148. Оп. 1. Д. 3. Л. 3–4; Журналы присутствия об обществах и союзах 1910 г. // ГАКО. Ф. 148. Оп. 1. Д. 5. Л. 4 (об.).

Список литературы:

- 1 Альбом двадцатипятилетия товарищества передвижных художественных выставок. 1872–1897. М.: Изд-во художественной фототипии К.А. Фишера, типо-литография Н.И. Гросман и К°, 1899. 380 с.
- 2 Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ / Сост. А.Е. Парнис, науч. ред. А.Д. Сарабьянов. Т. I. М.: ДЕФИ, 2017. 440 с.
- 3 *Баснер Е.В.* Живопись К.С. Малевича позднего периода (Феномен реконструкции художником своего творческого пути). Дис. ... канд. иск. СПб., 1999. 296 с.
- 4 *Бугров Ю.А.* Запечатленное на века. Очерки истории изобразительного искусства Курского края. Курск: Издание КурОНОКО и Краеведческого фонда им. коллекционера В. Тихонова галереи «АЯ» Радина О. М., 2008. 147 с.
- 5 *Бугров Ю.А.* Михаил Якименко-Забуга: Очерк о жизни и деятельности художника Михаила Николаевича Якименко-Забуги. Курск: Деловая полиграфия, 2015. 27 с.
- 6 *Вакар И.А.* Годы учения Казимира Малевича в Москве. Факты и вымысел // Малевич. Художник и теоретик. М.: Советский художник, 1990. С. 28–30.
- 7 *Г-нь.* Курские картинные выставки // Курская быль. 1910. 29 апреля. № 93. С. 3.
- 8 *Горячева Т.В.* Теория и практика русского авангарда: Казимир Малевич и его школа. М.: Издательство АСТ, 2020. 240 с.
- 9 Каталог выставки картин группы художников «Ослиный хвост». М.: Типография «ПРАКТИК», 1912. 16 с.
- 10 *Круглый И.А.* Художники Воронежа, Курска, Орла. Л.: Художник РСФСР, 1960. 99 с.
- 11 *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 784 с.
- 12 Курск (От нашего корреспондента). На выставке кубистов // Южный край. 1913. 23 апреля. № 11369. С. 6.
- 13 Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма, документы, воспоминания. В 2 т. Т. 1 / Авт.-сост. И.А. Вакар, Т.Н. Мищенко. М.: РА, 2004. 583 с.
- 14 Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма, документы, воспоминания. В 2 т. Т. 2 / Авт.-сост. И.А. Вакар, Т.Н. Мищенко. М.: РА, 2004. 679 с.
- 15 *Озеров Ю. В.* К вопросу о месте «дома Малевича» // События и люди в документах архивов. Вып. 10. Ч. 1. Курск, 2012. С. 82–86.
- 16 *Поспелов Г. Г.* «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. 272 с.
- 17 *Пронина Т.Д.* Художественная жизнь Центрально-Черноземного региона России второй половины XIX – начала XX века. Курск: Региональный финансово-экономический инс-т, 2013. 201 с.
- 18 *Северюхин Д. Я., Лейкин О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932): Справочник. СПб.: Чернышев, 1992. 400 с.
- 19 *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М.: Искусство, 1976. 224 с.
- 20 *Схейен Ш.* Авангардисты: Русская революция в искусстве. 1917–1935 / Пер. с нидерл. Е. Асоян. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2019. 512 с.
- 21 *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде. В 2 т. Т. 1. М.: РА, 1997. 391 с.

- 22 *Художник*. Кубисты, футуристы и К° (Выставка во 2-й женской гимназии) // Курская быль. 1913. 23 апреля. № 91. С. 4.
- 23 *Шакина А.В.* Художественная жизнь Вятской губернии первой трети XX века. Дис. ... канд. иск. Ярославль, 2008. 194 с.
- 24 *Шатских А.С.* Импрессионизм: начало и завершение пути Казимира Малевича // Импрессионизм в авангарде: Сборник материалов. М.: Музей импрессионизма, 2018. С. 105–115.
- 25 *Шатских А.С.* Казимир Малевич. М.: Слово, 1996. 96 с. URL: http://artpoisk.info/article/kazimir_malevich/page/5/ (дата обращения 21.01.2021).
- 26 *Шатских А.С.* Казимир Малевич: Хроника жизни Малевича. URL: <http://www.k-malevich.ru/library/shatskih-kazimir-malevich20.html> (дата обращения 21.01.2021).
- 27 Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство и архитектура. Т. 1. Биографии. Л – Я. / Авторы-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. 526 с.
- 28 Юдин Лев. «Сказать – свое...» Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / Сост., автор вступ. ст. и комм. И.Н. Карасик. М.: RA, 2017. 903 с.
- 29 *Nakov A. V.* Malevich: Painting the Absolute. Vol. 1. Farnham, Surrey; Burlington: Lund Humphries, 2010. 478 p.
- 30 *Nakov A. V.* Kazimir Malewicz. Catalogue raisonne. Paris: Societe Nouvelle Adam Biro, 2002. 447 p.

References:

- 1 *Al'bom dvadcatipyatiletiya tovarishchestva peredvizhnykh hudozhestvennykh vystavok. 1872–1897* [Album of the 25th Anniversary of the Peredvizhniki Art Exhibitions]. Moscow, Hudozhestvennaya fototipiya K. A. Fishera, tipo-litografiya N. I. Grosman i K° Publ., 1899. 380 p. (In Russ.)
- 2 *Arhiv N. I. Khardzhieva. Russkij avangard: Materialy i dokumenty iz sobraniya RGALI* [Archive of N. I. Khardzhiev. Russian Avant-Garde: Materials and Documents from the RGALI Collection], comp. A. E. Parnis, ed. A. D. Sarab'yanov. Vol. 1. Moscow, DEFI Publ., 2017. 440 p. (In Russ.)
- 3 *Basner E. V. Zhivopis' K. S. Malevicha pozdnego perioda. Fenomen rekonstrukcii hudozhnikom svoego tvorcheskogo puti* [The Late Painting of Kazimir Malevich. The Phenomenon of the Artist's Reconstruction of His Creative Path]. Diss. ... kand. issk. St. Petersburg, 1999. 296 p. (In Russ.)
- 4 *Bugrov Yu. A. Zapechatlyonnoe na veka. Ocherki istorii izobrazitel'nogo iskusstva Kurskogo kraja* [Sealed for the Ages. Essays on the History of Fine Art of Kursk region]. Kursk, KurONKO and Galery "AYA" of Oleg Radin Publ., 2008. 147 p. (In Russ.)
- 5 *Bugrov Yu. A. Mihail Yakimenko-Zabuga. Ocherk o zhizni i deyatelnosti hudozhnika Mihaila Nikolaevicha Yakimenko-Zabuga* [Mihail Yakimenko-Zabuga. Essay on the Life and Work of the artist Mihail Nikolaevich Yakimenko-Zabuga]. Kursk, Delovaya poligrafiya Publ., 2015. 27 p. (In Russ.)
- 6 *Vakar I. A. Gody ucheniya Kazimira Malevicha v Moskve. Fakty i vymysel* [The Years of Kazimir Malevich's Studies in Moscow. Facts and Fiction]. *Malevich. Hudozhnik i teoretik* [Malevich. Artist and Theorist]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1990, pp. 28–30. (In Russ.)
- 7 G-n. Kurskie kartinnye vystavki [Kursk Art Exhibitions]. *Kurskaya byl'*, 1910, April 29, no. 93, p. 3. (In Russ.)
- 8 *Goryacheva T. V. Teoriya i praktika russkogo avangarda. Kazimir Malevich i ego shkola* [Theory and Practice of the Russian Avant-Garde. Kazimir Malevich and His School]. Moscow, Izdatel'stvo AST Publ., 2020. 240 p. (In Russ.)
- 9 *Katalog vystavki kartin gruppy hudozhnikov "Oslinyj hvost"* [Catalog of the Exhibition of Paintings by the Group of Artists "Oslinyj hvost"]. Moscow, Tipografiya "PRAKTIK" Publ., 1912. 16 p. (In Russ.)
- 10 *Kruglyj I. A. Hudozhniki Voronezha, Kurska, Orla* [Artists of Voronezh, Kursk and Orel]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ., 1960. 99 p. (In Russ.)
- 11 *Krusanov A. V. Russkij avangard. 1907–1932 (Istoricheskij obzor)* [Russian Avant-Garde. 1907–1932. Historical Overview]. Vol. 1. *Boevoe desyatiletie* [Combat Decade]. Book 1. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 784 p. (In Russ.)
- 12 *Kursk (Ot nashego korrespondenta). Na vystavke kubistov (Kursk (From Our Correspondent). At the Cubist Exhibition).* *Yuzhny kraj*, 1913, April 23, no. 11369, p. 6. (In Russ.)
- 13 *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma, dokumenty, vospominaniya* [Malevich about Himself. Contemporaries about Malevich. Letters, Documents, Memories], comp. I. A. Vakar, T. N. Mihienko. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, RA Publ., 2004. 583 p. (In Russ.)
- 14 *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma, dokumenty, vospominaniya* [Malevich about Himself. Contemporaries about Malevich. Letters, Documents, Memories], comp. I. A. Vakar, T. N. Mihienko. In 2 vols. Vol. 2. Moscow, RA Publ., 2004. 679 p. (In Russ.)
- 15 *Ozerov Yu. V. K voprosu o meste "doma Malevicha"* [To the Question of the Place of the "House of Malevich"]. *Sobytiya i lyudi v dokumentah arhivov* [Events and People in Archives Documents]. Issue 10, part 1. Kursk, 2012, pp. 82–86. (In Russ.)

- 16 Pospelov G. G. *"Bubnovyj valet". Primitiv i gorodskoj fol'klor v moskovskoj zhivopisi 1910-h godov* ["Bubnovyj Valet". Primitive and Urban Folklore in Moscow Painting of the 1910s]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1990. 272 p. (In Russ.)
- 17 Pronina T. D. *Hudozhestvennaya zhizn' Central'no-CHernozemnogo regiona Rossii vtoroj poloviny XIX – nachala XX veka* [Artistic Life of the Central Black Earth Oblast of Russia in the second half of the 19th – early 20th century]. Kursk, Regional'nyj finansovo-ekonomicheskij ins-t Publ., 2013. 201 p. (In Russ.)
- 18 Severyuhin D. Ya., Lejkind O. L. *Zolotoj vek hudozhestvennyh ob'edinenij v Rossii i SSSR (1820–1932): Spravochnik* [The Golden Age of Artistic Associations in Russia and the USSR (1820–1932): Reference Book]. St. Petersburg, Chernyshev Publ., 1992. 400 p. (In Russ.)
- 19 Sternin G. Yu. *Hudozhestvennaya zhizn' Rossii nachala 20 veka* [Artistic Life of Russia at the Beginning of the 20th century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 224 p. (In Russ.)
- 20 Skhejen Sh. *Avangardisty. Russkaya revolyuciya v iskusstve. 1917–1935* [Avant-garde. The Russian Revolution in Art. 1917–1935], transl. E. Asoyan Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2019. 512 p. (In Russ.)
- 21 Hardzhiev N. I. *Stat'i ob avangarde* [Avant-Garde Articles]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, RA Publ., 1997. 391 p. (In Russ.)
- 22 Hudozhnik. Kubisty, futuristy i K° (Vystavka vo 2-j zhenskoj gimnazii) [Cubists, Futurists and Co. (Exhibition in the 2-nd Women's Gymnasium)]. *Kurskaya byl*, 1913, April 23, no. 91, p. 4. (In Russ.)
- 23 Shakina A. V. *Hudozhestvennaya zhizn' Vyatskoj gubernii pervoj treti XX veka* [Artistic Life of the Vyatka Province in the first third of the 20th century]. Diss. ... kand. issk. Yaroslavl, 2008. 194 p. (In Russ.)
- 24 Shatskih A. S. *Impressionizm: nachalo i zavershenie puti Kazimira Malevicha* [Impressionism: the Beginning and End of the Path of Kazimir Malevich]. *Impressionizm v avangarde: Sbornik materialov* [Impressionism in the Avant-Garde: Collection of Materials]. Moscow, Muzej impressionizma Publ., 2018, pp. 105–115. (In Russ.)
- 25 Shatskih A. S. *Kazimir Malevich* [Kazimir Malevich]. Moscow, Slovo Publ., 1996. 96 p. Available at: http://artpoisk.info/article/kazimir_malevich/page/5/ (accessed 21.01.2021). (In Russ.)
- 26 Shatskih A. S. *Kazimir Malevich: Hronika zhizni Malevicha* [Kazimir Malevich: Chronicles of Malevich's Life]. Available at: <http://www.k-malevich.ru/library/shatskih-kazimir-malevich20.html> (accessed 21.01.2021).
- 27 *Enciklopediya ruskogo avangarda. Izobrazitel'noe iskusstvo i arhitektura* [Encyclopedia of the Russian Avant-garde. Fine Arts and Architecture]. *Biografii. L-YA* [Biographies. L-Ya], comp. V. I. Rakitin, A. D. Sarab'yanov. Moscow, Global Ekspert end Servis Tim Publ., 2013. 526 p. (In Russ.)
- 28 Yudin Lev. *"Skazat' – svoe..." Dnevnik. Dokumenty. Pis'ma. Svidetel'stva sovremennikov* [Yudin Lev. "To Say Your Own..." Diaries. Documents. Letters. Evidences of Contemporaries], comp., introd. article, comm. I. N. Karasik. Moscow, RA Publ., 2017. 903 p. (In Russ.)
- 29 Nakov A. B. *Malevich: Painting the Absolute*. Vol. 1. Farnham, Surrey, Burlington, Lund Humphries Publ., 2010. 478 p.
- 30 Nakov A. B. *Kazimir Malewicz. Catalogue raisonne*. Paris, Societe Nouvelle Adam Biro Publ., 2002. 447 p.

УДК 7.01

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-220-241

Дремова Елизавета Николаевна

Аспирант, кафедра эстетики, философский факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3902-0581
Elysium.asylum@gmail.com

Ключевые слова: травматический опыт, непредставимое, современное искусство, фотография, аффект, эстетика, анестезия.

Дремова Елизавета Николаевна

Проблема репрезентации травмы и роль искусства в свидетельстве невыразимого опыта

В статье рассматриваются подходы к проблеме травматического опыта и его представления, описываются дискуссии в исследованиях травмы, связанные с нерепрезентативностью и свидетельством, проблематика фотографического образа. Делается обзор теории аффекта в связи с аналитикой искусства травмы. Автор рассматривает значение диалога и приходит к выводу, что искусство может стать местом, где возможно услышать голос раны, разделить боль Другого. Автор анализирует транзитивную роль искусства в переживании прошлого на примере концептуальных художников — Дорис Сальседо и Альфредо Джаара. Инсталляции Альфредо Джаара, включающие в себя документальные фотографии, анализируются с точки зрения понятия punctum и соотносятся с идеей аффекта.

Dremova Elizaveta N.

Post-graduate Student, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3902-0581
Elysium.asylum@gmail.com

Keywords: traumatic experience, unrepresentable, contemporary art, photography, affect, aesthetics, anesthetics.

Dremova Elizaveta N.

The Problem of Representing Trauma and the Role of Art in Witnessing Unspeaking Experience

The article discusses approaches to the problem of traumatic experience and its representation, describes the discussions in trauma studies related to unrepresentable and evidence, and the problems of the photographic image. The article reviews the theory of affect in connection with the analysis of the art of trauma. The author examines the meaning of dialogue and comes to the conclusion that art can become a place where it is possible to hear the voice of a wound, to share the pain of Another. The author analyzes the transitive role of art in the experience of the past on the example of conceptual artists — Doris Salcedo and Alfredo Jaar. Alfredo Jaar's installations, which include documentary photographs, are analyzed from the point of view of the concept of punctum and correlate with the idea of affect.

Актуальность исследования травматического опыта связана со спецификой нашего времени, которое многие теоретики травмы называют посттравматическим [19]. Вторая мировая война и ее последствия, продолжающие пронизывать современность, ставят проблему коллективной памяти и травмы в центр широкого обсуждения различными дисциплинами. В частности, внимание со стороны ученых было связано в первую очередь с изучением выживших в Холокосте. В дальнейшем теория травмы распространяется и на другие события, сопряженные преимущественно с политическим насилием. Отталкиваясь от психоанализа З. Фрейда и развития его идей Ж. Лаканом, исследователи травмы (*Trauma Studies*) отмечают нехватку языка, чтобы сообщить и передать предельный опыт. В то же время исследование этого непроговариваемого опыта имеет огромное значение, поскольку игнорирование и исключение травмы может привести к коллективной меланхолии. Также стереотипизация травмы, ее присвоение со стороны политических сил ведет к формированию непроблематичного образа прошлого и профанированию травмы. Статья ставит цель проанализировать подходы к представлению травматического опыта и ответить на вопрос, каким образом искусство приближается к этому опыту, когда коммуникация нарушена, а молчание кажется единственной формой выражения.

Как уже было отмечено, аналитика нерепрезентативности травмы отмечается в связи с исследованиями Холокоста. Так, Т. Трезиз рассматривает напряженность между тремя значениями слова «невыразимый» применительно к Холокосту [25]. Оно «словесно непредставимо», оно «плохо выразимо», и, наконец, оно не может или не способно быть произнесено из-за сакральной природы события. Трезиз указывает «фактическое утверждение» невозможности репрезентации и «моральное предписание» против ее возможности, которые доминируют в дискурсе о Холокосте. Он показывает, что проблема заключается в неадекватности языка по отношению к силе случившегося столкновения сознания с внешней угрозой. Урон, который событие наносит языку и представлению, подобен тому, как травматическое событие наносит урон психике. К. Карут в книге «Невостребованный опыт: травма, время и история» признает травму «не локализуемым событием», которое не производится в прошлом, но разворачивается «между» прошлым и настоящим [16]. Травма запаздывает во времени,

поскольку случается всегда на мгновение раньше, чем сознание его могло бы ассимилировать. В результате чрезвычайного шока событие полностью не обрабатывается сознанием, образуя своего рода разрыв между травматическим опытом и его артикуляцией.

В связи с этой проблемой возникает понятие *непредставимого*. Ж.-Ф. Лиотар неоднократно обращался к категории возвышенного, связывая ее с авангардным искусством. Исходя из эстетики Канта, Лиотар рассматривает возвышенное как конфликт представления и разума, возникающий в неспособности последнего постичь Абсолют. Этот конфликт приводит к амбивалентному чувству возвышенного, состоящему из удовольствия и боли. В работе «Хайдеггер и евреи» Лиотар анализирует непредставимое как фрейдовский бессознательный аффект (*Nachträglichkeit*). Возвышенное чувство, по мысли Лиотара, говорит о том, что «избыток» оказался сильнее, чем способность сознания с ним справиться. Психический аппарат не может ничего сделать, чтобы связать и представить страх, и именно поэтому он остается внутри аппарата в качестве «бессознательного аффекта» [7, с. 57]. Лиотар пишет о проблеме представления и забвения: «Он (*бессознательный аффект*) не может быть представлен, не будучи упущен, снова забыт, потому что он не подвластен образам и словам. Представить „Освенцим“ в образах, в словах — это способ заставить о нем забыть» [7, с. 46]. Таким образом, возникшая индустрия фильмов о Холокосте приводит к вытеснению и забвению трагедии, формируя то, что Э. Сантнер называет «нарративным фетишизмом» [10, с. 389—407]. «Нарративный фетишизм» — способ, который предполагает отказ от скорби. Вместо этого он стирает следы травмы, заменяя траур сюжетным оформлением. Имитируя состояние вновь обретенной целостности, он подменяет причину и источник травмы, снижает интенсивность опыта. Поэтому непредставимое рассматривается Лиотаром как демонстрация самой невозможности представления, «бесформенное».

Для многих теоретиков, включая Лиотара, примером непредставимого служит 8-часовой фильм К. Ланцмана «Шоа». (Не)возможность подлинного свидетельства стоит в центре фильма. Холокост обозначают как «событие без свидетелей», поскольку нацисты не только физически пытались уничтожить свидетелей своих преступлений, но сама непостижимая структура события препятствовала свиде-

тельству самими жертвами. Исследователи Фелман и Лауб считают, что бесчеловечность Холокоста лишила жертву всякой возможности обратиться даже к самому себе [19]. Тем самым любое свидетельство о предельном событии, с которым мы сталкиваемся, будет некоторым приближением к нему, поскольку «абсолютный свидетель» — это «невозможный свидетель» (тот, кто уже не может свидетельствовать) [1]. Молчание, обрывочность речи, перепады тембра голоса, попытки уйти из поля зрения камеры свидетелей в фильме показывают недостаточность языка по отношению к пережитому опыту. Как отмечает Е. Петровская, «то, что открывается зрителю в фильме „Шоа“, — вовсе не ужас, взывающий к сопереживанию и дарующий в финале катарсис в соответствии с логикой классического представления» [9]. Это и не трагическое, поскольку в логике трагического присутствует катарсический механизм, способствующий некоему преодолению страдания. Но искусство, литература, кино, свидетельствующие о травме, скорее указывают на присутствие подобного опыта, чем обещают «очищение чувств». Ланцман отказывается от целостной неproblemатичной картины прошлого, которая бы служила «нарративной фетишизацией». Взамен этому он предлагает множество голосов (свидетельства жертв и сторонних наблюдателей, бывших нацистов и администраторов), доходящих до зрителя во всей своей сокрушительности.

В текстах В. Беньямина и Т. Адорно возвышенное, согласно Лиотару, становится «эстетикой шока» или анестезией. Обращаясь к идеям Фрейда о работе сознания и памяти в шоковой ситуации, Беньямин приходит к мысли, что стремительное развитие техники и урбанизация XIX века подвергли органы чувств человека серии травматических шоков [4, с. 190]. Поэзия Бодлера основывалась на таком нефиксированном сознанием опыте, для которого переживание шока становится нормой существования. Тем самым можно сказать, что травматический опыт напрямую связан с условиями современности. Исследовательница Л. Стоунбридж также указывает на связь травмы и современности, поскольку переживание современности делает более затрудненным мышление и переживание мира [24]. Урбанизация и модернизация не только привели к более жестоким психическим и физическим травмам, но и дестабилизировали восприятие мира человеком. С. Бак-Морс описывает современное восприятие как со-

стояние анестезии: «Синестетическая система настроена отражать технологические стимулы, чтобы защитить как тело от травмы несчастного случая, так и психику от травмы перцептивного шока. В результате система меняет свою роль. Ее цель — ошеломить организм, притупить чувства, подавить память: когнитивная система синестезии стала, скорее, анестезией» [15]. Таким образом, шок, с которым обычно сталкивались люди, спровоцировал оцепенение чувств и стал нормой для современного человеческого существования. Это еще раз наводит на мысль, что современная чувствительность — это состояние «после травмы», чувство онемения. Не случайно, что для середины XIX века — XX века наиболее распространенными неврологическими заболеваниями были истерия и неврастения, а для начала XXI века — депрессия. В состоянии подобного оцепенения чувств искусство повторяет то, что не было ассимилировано сознанием, аффект. Бак-Морс указывает, что в этой ситуации «кризиса восприятия» вопрос не в том, чтобы научить слышать музыку или увидеть красоту, но в том, чтобы вернуть ему слух, восстановить «восприимчивость» [15].

Близкой к «эстетике шока» мы находим концепцию «театра жестокости» А. Арто. Требуя пробудить зрителя, Арто считал: «Наша восприимчивость дошла до такой степени истощения, когда стало совершенно ясно, что нужен прежде всего театр, который нас разбудит: разбудит и наши нервы, и наше сердце» [2, с. 94]. Арто хочет расстаться с подражательным пониманием искусства, искусство должно становиться самой жизнью, постигаемой невербально. По словам Ж. Деррида, цель Арто — уничтожить повторение (репрезентацию как повторение), освободиться от аристотелевского понимания искусства [6, с. 296]. По словам философа, «жестокое представление должно в меня проникать. А непредставление есть тогда изначальное представление, если представление означает также разворачивание объема, многомерной среды, опыт, производящий свое собственное пространство» [6, с. 301]. Разрушение дистанции между зрителем и сценой позволяет Деррида сказать, что «театр жестокости» становится театром чистого присутствия. Во многом идеи Арто воплотились в дальнейшем в искусстве перформанса и в постдраматическом театре.

Согласно Карут, травма не просто болезнь психики, но «это всегда история раны, которая кричит, обращается к нам в попытках расска-

зять о реальности или истине, недоступных нам другим способом» [16, р. 4]. Карут опирается на работу «По ту сторону принципа удовольствия» Фрейда, где психоаналитик рассматривает поэму Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». Герой Танкред в результате ошибки убивает свою возлюбленную Клоринду, скрывавшуюся под рыцарскими доспехами. После похорон он направляется в лес и рубит мечом кипарис, из которого струится кровь, и слышит вопрошающий голос возлюбленной, затем Танкред повторно ранит ее. Карут поражает не только травматическое повторение, о котором пишет Фрейд, но скорбящий голос Клоринды, звучащий через рану и свидетельствующий невозможную для героя правду. По мысли Карут, обращение к литературе Фрейда неслучайно: и литература, и психоанализ интересуются сложной связью между знанием и незнанием [16, р. 3]. Этот голос раны, о котором пишет Карут, передается бессознательно через различные тексты: психоаналитические, литературные, теоретические. Вслушивание в эти тексты, в голос Другого становится решающим в *пробуждении*, о чем повествует Карут, анализируя пример Фрейда о горящем ребенке и его интерпретацию Лаканом [16, р. 98].

Как было показано, травматический опыт разворачивается по ту сторону репрезентации и нарратива, какого-либо схватывания и означивания. Но не все теоретики травмы поддерживают такие убеждения. Интеллектуальный историк Д. ЛаКарпа утверждает, что идея о принципиальной нерепрезентативности травмы, напротив, грозит нивелировать свидетельства тех, кто выжил, а также может сделать бессмысленным историческое исследование. Исследователь критически подходит к понятию возвышенного в контексте изучения Холокоста и травмы, указывая на сближение этой идеи с желанием нацистов стереть следы своих преступлений [21]. Сам ЛаКарпа предлагает идею возвышенного и нерепрезентативности проработку (*working through*) травматического опыта, развивая фрейдовскую «работу траура» [22]. Таким образом, следуя за мыслью о значении диалога в лечении травмы, искусство можно было бы рассматривать как место, где возможно услышать голос Другого и разделить его боль. Передача интенсивных переживаний дает возможность жертве прожить произведенную травмой невыразимость опыта. Благодаря искусству, выживший может приблизиться к примирению с травмой. В связи с этим возникает большой интерес к теории аффекта.

Б. Спиноза определяет аффект как способность тела к действию, а также как способность подвергаться воздействию. Важно отметить, что теоретики аффекта отмечают его материальность, разделяя чувства, эмоции и сам аффект. Так, например, Ж. Делёз различает эмоцию как индивидуализированное и аффект как наиндивидуальное и доязыковое явление. Эмоции — конвенциональная репрезентация чувственного состояния человека. Аффекты, напротив, «превосходят обычные переживания и восприятия» [5, с. 86], создают ситуацию «становления человека нечеловеком» [5, с. 216]. Делезианский аффект связан с движением и становлением. Понятие аффекта находится в центре аналитики Б. Массуми, в статье «Автономия аффекта» он пишет о разрыве между аффективными реакциями тела и языковыми квалификациями сознания, а также отвергает дуализм сознания и тела [8]. Язык и слово противоположны аффекту, «кожа [действует] быстрее, чем речь». Отождествляя аффект и интенсивность, Массуми пишет: «Это состояние отсрочки (*suspense*), потенциально — разрыва. Когда мы осознаем его или описываем, оно похоже на временную впадину, дыру во времени. Его нельзя назвать пассивным, поскольку оно наполнено движением, вибрациями, резонансом» [8, с. 4]. В другой работе Массуми делает акцент на процессуальности при возникновении аффекта, бросает вызов модели познания в пользу теории «непосредственного восприятия» [23]. Т. Бреннан обратила внимание на транзитивность аффекта, источником передаваемого аффекта становится общество [14]. Таким образом, аффект — это социальный феномен, который имеет физиологическое (телесное) происхождение.

В сборнике эссе М. Аткинсон и М. Ричардсона «Травматический аффект» мы находим продолжение данной идеи уже в контексте травмы: «Травматический аффект может <...> пониматься как способ, субстанция и динамика отношений, посредством которых травма переживается, передается и репрезентируется. Травматический аффект пересекает границы между личным и политическим, текстом и телом, экраном и аудиторией, философией и культурой» [12]. Тем самым аффективный поворот показывает сдвиг в критической теории. Аффект указывает на слом субъект-объектных отношений, поскольку граница между ними утрачивает прежнее значение. Травматический опыт, содержащийся в теле индивида, изменяет не только отдельного

человека, но и сообщество. В случае травмы каждое тело реагирует аффективно, и эта аффективная реакция создает цепочку аффектов, которые не могут содержаться в пределах отдельного тела или определенного времени и места. Теоретик и критик искусства Дж. Беннет описывает аффективную реакцию как проникновение «воплощенного (физического) ощущения». Зритель «поражен аффектом», где аффект является процессом «видения ощущения» (*seeing feeling*). Он воображаем и воссоздаваем благодаря самой встрече с произведением искусства [13]. Для Беннет аффект вырабатывается через отношение между изображением и зрителем, а не является тем, что выражает в своей работе художник.

Обратимся к примерам из современного искусства, в котором можно обнаружить описанную интенсивность. Инсталляции колумбийской художницы Д. Сальседо основаны на многочисленных интервью с жертвами, свидетельствах «невостробованного опыта». В отношении к свидетельству художница оказывается близка к идеям теоретиков травмы. В одном из интервью Сальседо утверждает, что позиция современного художника не в том, чтобы быть творцом, но в том, чтобы стать свидетелем, включая философию, поэзию и искусство. Биография самой художницы тесно связана с историей Колумбии: ее родственники пропали без вести. В своих работах Сальседо использует домашнюю мебель, одежду — все то, что должно давать чувство безопасности и комфорта — но пересобирает их особым образом. Например, в инсталляции «Дом вдов» художница соединяет части старой мебели (двери, стулья, шкафы, столы и т.д.), заливает их бетоном, в результате чего объекты теряют свою функциональность. Предметы повседневного мира становятся причудливыми и странными, тревожными и жуткими. Источником инсталляции послужили интервью Сальседо с женщинами, которые были вынуждены покинуть свои дома. С одной стороны, работа Сальседо сосредотачивается вокруг пустоты и отсутствия. С другой, в этих на первый взгляд безжизненных скульптурах можно обнаружить следы человеческого присутствия: разорванный кусок одежды или детский игрушечный стул. Особое внимание следует обратить на экспонирование, объекты размещаются в пространстве так, что составляют небольшие тесные комнаты. Перемещение между скульптурами также вызывает затруднение и физический дискомфорт.



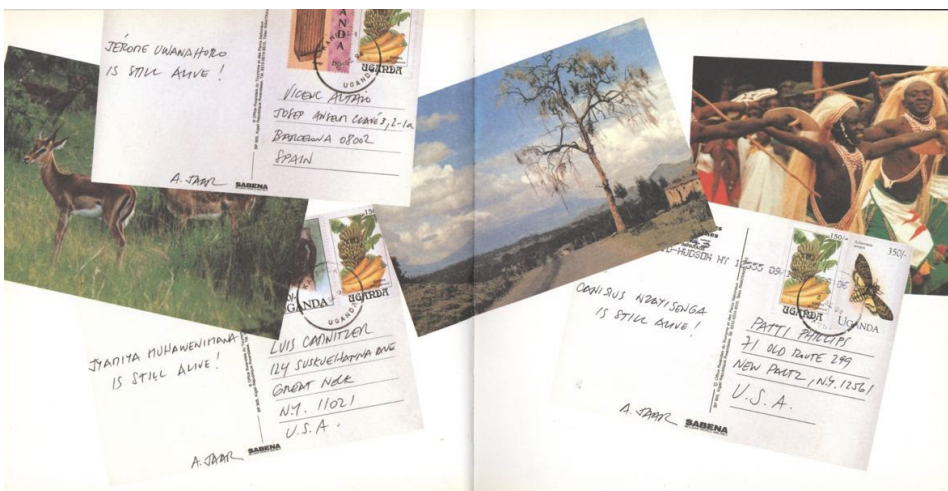
Илл. 1. Дорис Сальседо. Дом вдов. Инсталляция. 1992–1994. Музей современного искусства, Чикаго

Подобное расположение объектов в пространстве напрямую связано с нестабильным положением, в котором оказываются жертвы насилия, положением исключенных.

В инсталляции *Atrabiliarios* Сальседо помещает туфли (некоторые составляют пары, некоторые — нет) пропавших и убитых женщин под полупрозрачную кожу животного. Художница пришивает эти объекты к стенам хирургической нитью. Зачастую именно туфли помогали в опознании убитых, поскольку сами тела были обезображены. Обувь сохраняет на себе следы использования, следы тел, которым они принадлежали. Подобная же интимность присутствует и в инсталляции «Сиротская туника». Она основывается на истории девочки, увидевшей смерть собственной матери. Долгое время после испытанного ужаса девочка продолжала носить сшитую матерью белую тунику. Сальседо соединяет две части стола, в центре образуется шов, созданный из сотни человеческих волос. Гибридные объекты Сальседо демонстрируют состояние мира после утраты, указывают на хрупкость человеческой жизни, сломы в структуре памяти. В то же



Илл. 2. Дорис Сальседо. Atrabiliarios. Инсталляция. 1993. Музей современного искусства, Барселона



Илл. 3. Альфредо Джаар. Проект Руанда. 1994

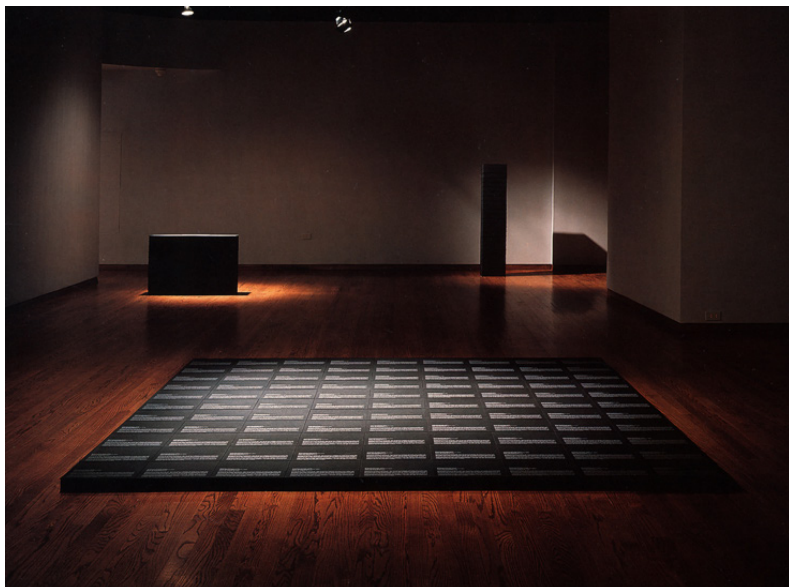
время человеческие волосы делают мебель более близкой и интимной, формируя в зрителе аффективную реакцию.

В центре искусства чилийского художника А. Джаара находятся политическое насилие и специфика фотографического образа в вопросе изображения страдания. Сам художник стал свидетелем диктатуры Пиночета и в 1981 году эмигрировал из страны. Большой проект Джаара, над которым он работал в течение шести лет, посвящен Руанде. Художник отправился в Руанду и обнаружил последствия одного из самых ужасающих этнических конфликтов XX века, массового убийства тутси и умеренных хуту. В результате конфликта многие женщины-тутси становились жертвами сексуального насилия, попадали в рабство.

Первой попыткой Джаара привлечь внимание мира на геноцид в Руанде становится рассылка открыток, которые художник обнаруживает в разрушенном почтовом отделении. Туристические изображения, создающие привлекательный и безопасный образ страны, резонируют с недавними событиями. Джаар подписывает открытки от имени выживших в геноциде тутси, которых он встречает в Руанде, и отправляет открытки друзьям по всему миру. В одном из интервью художник говорил, что отправляя эти открытки как знаки жизни (в противоположность знакам смерти, которые он наблюдал повсеместно), он хотел показать, что несмотря ни на что, выжившие в Руанде остались. Художник возвращает имена и голоса тем, кто оказался невидимым для мирового сообщества.

Иконоборческий проект Джаара «Реальные изображения» представляет собой почти шестьсот документальных фотографий, которые художник поместил в полностью закрытые черные коробки, напоминающие надгробные плиты.

Снимки свидетельствуют о массовом уничтожении в Руанде и его последствиях. На верхней части коробов содержалась информация с подробным описанием фотографии, находящейся внутри. Работа Джаара — это попытка изобрести иной способ говорить о насилии, происходящем здесь и сейчас, но этот способ должен не повторять само насилие, а глубоко воздействовать на зрителя. В проектах Джаара прослеживается вопрос об этической составляющей изображения страдания. В этом художник близок к Лиотару и Ланцману, и особенно созвучен идеям Сьюзан Сонга. В позднем эссе «Смотрим на чужие



Илл. 4. Альфредо Джаар. Реальные изображения. Инсталляция. 1995. Музей современной фотографии, Чикаго

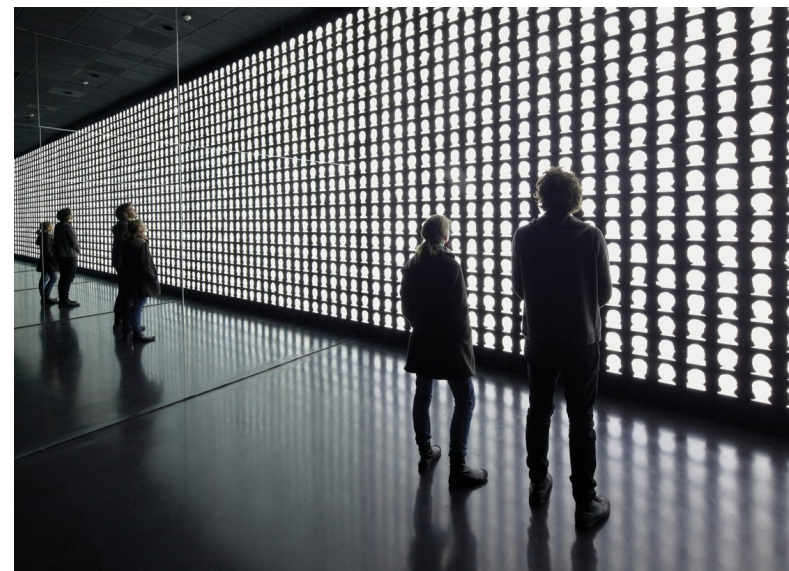
страдания» Сонтаг последовательно рассуждает о проблеме репрезентации боли в фотографии [11]. Такие снимки не должны удовлетворять нашему чувству прекрасного, поскольку таким образом формируется дистанция между зрителем и событием. Журналистская фотография, изображающая насилие, усиливает поток визуальных образов, становится «еще одной фотографией» среди многих других. Шокирующий образ в современном мире становится клишированным: «...в культуре, радикально перестроившейся на коммерческий лад, требовать, чтобы образ кричал, ошарашивал, бил по нервам — это уже элементарный реализм и трезвый деловой подход. Как еще привлечь внимание к твоему продукту или твоему искусству? <...> Образ как шок и образ как клише — две стороны одного и того же явления» [11, с. 21]. Бомбардировка изображениями смерти приводит к пресыщению, притуплению чувств. Кроме того, сохранение и распространение фотографий произошедшего ужаса не способствует тому, чтобы этот ужас больше не повторился. Боль других удалена от нас фотографическим экраном. В качестве примера Сонтаг приводит альбом немецкого



Илл. 5. Альфредо Джаар. Глаза Гутете Эмериты. Инсталляция 1997. Предоставлено Lelong Gallery, Нью-Йорк

пацифиста Эрнста Фридриха «Война войне!» 1924 года, показывающий чудовищный масштаб последствий Первой мировой войны. Снимки уничтоженных поселений, увечья жертв войны, многочисленные погибшие и массовые захоронения должны были изменить сознание людей и отвлечь их от войны как средства решения конфликтов. Однако, несмотря на всю чудовищность собранных фотографий, спустя всего пятнадцать лет разразилась еще более масштабная Вторая мировая война. В инсталляции Джаара фотографии ужаса остаются сокрытыми, они не включаются сознанием в контекст подобных же изображений, но развернутые описания снимков позволяют зрителю остаться наедине с оглушительным ужасом факта. По мысли Джаара, когда изображение страдания теряет свою силу и банализируется, слово в большей степени может оказать воздействие на зрителя.

Художник уделяет большое значение и личным историям. Инсталляция «Глаза Гутете Эмериты» посвящена травме женщины-тутси, ставшей свидетельницей массового убийства в церкви Нтамара, в результате которого погибли ее муж и двое сыновей. Самой женщине и ее дочери чудом удалось сбежать. В течение нескольких недель они прятались недалеко от болот, выходя по ночам в поисках еды. Джаар размещает миллион слайдов одного и того же снимка глаз на большой подсвеченный стол. Зритель может использовать лупу, чтобы лучше разглядеть глаза женщины. Здесь нет изображения самого события и его последствий, но есть нечто большее, чем изображение — пронзительный взгляд выжившего, взирающий куда-то вперед. Взгляд обращен не на фотографа и не на зрителя, он свидетельствует о том, что не доступно каждому из нас, но с чем невозможно справиться в одиночестве. Каждый слайд — это одна оборвавшаяся жизнь, одно свидетельство смерти, которое было увидено женщиной. Тем самым Джаар возвращается к основаниям фотографического образа. Р. Барт приводит в ставшей уже классической книге по теории фотографии Camera Lucida понятие *punctum*, доязыковой аффективный пласт сознания, раскрывающийся при воздействии фотографии на зрителя [3]. Он уничтожает временной разрыв между прошлым и настоящим, устанавливая связь живых и мертвых. Также спецификой *punctum*'а становится его одновременное присутствие внутри снимка и за его пределами. Таким образом, заряженная аффектом рана на фотографии



Илл. 6. «Геометрия совести». Инсталляция. 2010. Музей памяти и прав человека, Сантьяго



Илл. 7. Альфредо Джаар. Тени. Инсталляция. 2016. Галерея современного искусства Kamel mennouch, Париж

глаз Гутете Эмериты размыкает границы между изображаемым и зрителем, актуализируя травму и давая ей стать разделенной с Другим.

Военная диктатура в Чили и связанные с этим трагические события становятся темой поздних работ Джаара. В 2010 году он создает мемориал «Геометрия совести» в Музее памяти и прав человека в Сантьяго. Мемориал располагается под землей в зеркальной комнате. Нахождение в комнате ограничено по количеству людей и времени, в ней может находиться только десять человек в течение трех минут. Зритель спускается вниз, после первой минуты пребывания в комнате из темноты начинают медленно проявляться силуэты людей. Каждый из них представляет собой засвеченную фотографию погибшего или выжившего в период диктатуры Пиночета. За счет зеркальных стен силуэты отражаются, их количество бесконечно удваивается и множится. Достигая определенной световой интенсивности, силуэты постепенно начинают затухать, вновь погружая зрителей в пронзительную темноту. Такое физическое ослепляющее воздействие оставляет фотопортреты надолго в зрительной памяти.

В проекте «Тени» Джаар обращается к культовым фотографиям голландского фотографа К. Вессинга, который отправился в Никарагуа в 1978 году освещать последние дни диктаторского режима А. Сомосы. Зритель проходит по темному коридору с контактными отпечатками Вессинга и оказывается в центральном пространстве выставки. В этом зале размещается единственная фотография, изображающая двух пораженных горем женщин, узнавших о смерти отца. Постепенно фон затемняется и остаются только их силуэты. Вскоре, так же, как и в мемориале в Музее памяти, фигуры наполняются ослепляющим зрителя светом. Женщины на фотографии воплощают собой множество невинных людей, ставших жертвами военных конфликтов и политического насилия.

Ж. Диди-Юберман в работе «Образы несмотря ни на что» убеждает читателя в том, что фотография — единственное подлинное свидетельство катастрофы [17]. Повествуя об истории четырех документальных снимков массового уничтожения, сделанных в Освенциме, философ утверждает, что идея запрета на изображение ужаса совпадает с желанием преступников скрыть следы своих преступлений. В частности, чтобы уменьшить масштаб уничтожения, существовала особая операция, предполагающая эксгумацию массовых захоронений

и сжигание тел. Люди, которые рискуя жизнью сделали и передали эти фотографии, верили, что снимки смогут стать неопровержимым доказательством преступлений нацизма. Диди-Юберман показывает, что поскольку эти изображения являются прямым отпечатком события, идея непредставимого сама по себе становится преступна. Инсталляции Джаара «Глаза Гутете Эмериты», «Геометрия совести», «Тени» в данном случае не противоречат мысли Диди-Юбермана. Джаар критикует определенный тип фотографии, но в этих инсталляциях он вновь возвращает фотографии право быть показанной, вместе с этим меняя способ ее представления. Таким образом, художник не устраняет образ ужаса, но позволяет его переосмыслить, усиливает нашу восприимчивость.

В отличие от исторического нарратива, статичной репрезентации события, работы Джаара устроены перформативно, образуя событие памяти. Вмешательство художника не становится нарушением документального компонента и искажением свидетельства. Напротив, Сальседо и Джаар выступают в роли «вторичного свидетеля» — того, кто откликается на голос раны, а событие искусства становится местом возвращения «невостребованного опыта» Другого. Аффективные реакции, производимые искусством травмы, создают новые связи и способы социальных взаимодействий, новые возможности искусства работать с нерепрезентативным.

Список литературы:

- 1 Агамбен Д. Свидетель // Homo Sacer. Что остается от Освенцима. Архив и свидетель. URL: http://yakovworks/library/01_a/ga/mben.htm (дата обращения 03.02.2021).
- 2 Арто А. Театр жестокости // Театр и его двойник / Пер. с фр., комм. С.А. Исаева. М.: Мартис, 1993. С. 91–109.
- 3 Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 190 с.
- 4 Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. 377 с.
- 5 Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
- 6 Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 293–316.
- 7 Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и евреи / Пер. с фр., послесл. и прим. В.Е. Лапицкого. СПб.: Аксиома, 2001. 187 с.
- 8 Массуми Б. Автономия аффекта // Философский журнал [Philosophy Journal]. 2020. Т. 13. № 3. С. 110–133.
- 9 Петровская Е.В. Клод Ланцман: уроки нового архива // Отечественные записки. 2008. № 4 (43). URL: <https://strana-oz.ru/2008/4/klod-lancman-uroki-novogo-arhiva> (дата обращения 03.02.2021).
- 10 Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: размышление о репрезентации травмы // Травма: Пункты: Сборник статей. М.: НЛО, 2009. С. 389–407.
- 11 Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 94 с.
- 12 Atkinson M., Richardson M. Traumatic Affect. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 308 p.
- 13 Bennett J. Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art. Stanford, CA: StanfordUP, 2005. 208 p.
- 14 Brennan T. The Transmission of Affect. N.Y.: Cornell University Press, 2004. 248 p.
- 15 Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. URL: <http://susanbuckmorss.info/text/aesthetics-and-anaesthetics-part-i> (дата обращения 03.02.2021).
- 16 Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1996. 288 p.
- 17 Didi-Huberman G. Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2012. 232 p.
- 18 Eaglestone R. The Holocaust and the Postmodern. Oxford: Oxford University Press, 2004. 322 p.
- 19 Felman S., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. N.Y.: Routledge, 1992. 283 p.
- 20 Friedlander S. Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution". Cambridge Mass.: Harvard U. P., 1992. 416 p.
- 21 LaCapra D. History and Memory after Auschwitz. Ithaca, 1998. 232 p.
- 22 LaCapra D. Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma. Ithaca: Cornell University Press, 1994. 248 p.
- 23 Massumi B. Parables for the Virtual. Durham & London: Duke University Press, 2002. 336 p.
- 24 Stonebridge L. Theories of Trauma, in The Cambridge Companion to the Literature of World War II / ed. by Marina MacKay. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 194 p.
- 25 Trezise T. Unspeakable // The Yale Journal of Criticism. 2001. Vol. 14. Pp. 39–66.

References:

- 1 Agamben D. *Svidetel', Homo Sacer. Chto ostaetsya ot Osvencima. Arhiv i svidetel'* [Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive]. Available at: http://yakov.works/library/01_a/ga/mben.htm (accessed 03.02.2021). (In Russ.)
- 2 Arto A. *Teatr zhestokosti, Teatr i ego dvojniki* [Theatre of Cruelty. The Theatre and Its Double], transl. S. A. Isaeva. Moscow, Martis Publ., 1993, pp. 91–109. (In Russ.)
- 3 Ben'yamin V. *Ozareniya* [Insights]. Moscow, Martis Publ., 2000. 377 p. (In Russ.)
- 4 Bart R. *Camera Lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 190 p. (In Russ.)
- 5 Delyoz Zh., Gvattari F. *Chto takoe filozofiya?* [What Is Philosophy?]. Moscow, Institut eksperimental'noj sociologii Publ., St. Petersburg, Aletejya Publ., 1998. 288 p. (In Russ.)
- 6 Derrida Zh. *Teatr zhestokosti i zakrytie predstavleniya. Pis'mo i razlichie* [The Theatre of Cruelty and The Closure of Representation]. St. Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 2000, pp. 293–316. (In Russ.)
- 7 Liotar Zh.-F. *Hajdegger i evrei* [Heidegger and the Jews], transl. V. E. Lapicky. St. Petersburg, Aksioma Publ., 2001. 187 p. (In Russ.)
- 8 Massumi B. Avtonomiya affekta [The Autonomy of Affect]. *Filosofskij zhurnal* [Philosophy Journal], 2020, vol. 13, no. 3, pp. 110–133. (In Russ.)
- 9 Petrovskaya E. V. Klod Lancman: uroki novogo arhiva [Claude Lanzman: Lessons from the New Archive]. *Otechestvennyj zapiski*, 2008, no. 4 (43). Available at: <https://strana-oz.ru/2008/4/klod-lancman-uroki-novogo-arhiva>. (accessed: 10.10.2020). (In Russ.)
- 10 Santner E. Istoriya po tu storonu principa naslazhdeniya: razmyshlenie o reprezentacii travmy [History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma]. *Trauma: Punkty: Sbornik statej* [Trauma: Points: Collected Essays]. Moscow, NLO Publ., 2009, pp. 389–407. (In Russ.)
- 11 Sontag S. *Smotrim na chuzhie stradanija* [Regarding the Pain of Others]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2014. 94 p. (In Russ.)
- 12 Atkinson M., Richardson M. *Traumatic Affect*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013. 308 p.
- 13 Bennett J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA, StanfordUP, 2005. 208 p.
- 14 Brennan T. *The Transmission of Affect*. N.Y., Cornell University Press, 2004. 248 p.
- 15 Buck-Mors S. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*. Available at: <http://susanbuckmorss.info/text/aesthetics-and-anaesthetics-part-i> (accessed 03.02.2021).
- 16 Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press, 1996. 288 p.
- 17 Didi-Huberman G. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 2012. 232 p.
- 18 Eaglestone R. *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford, Oxford University Press, 2004. 322 p.
- 19 Felman S., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. N.Y., Routledge, 1992. 283 p.
- 20 Friedlander S. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge Mass., Harvard U. P., 1992. 416 p.
- 21 LaCapra D. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca, 1998. 232 p.
- 22 LaCapra D. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca, Cornell University Press, 1994. 248 p.
- 23 Massumi B. *Parables for the Virtual*. Durham & London, Duke University Press, 2002. 336 p.
- 24 Stonebridge L. Theories of Trauma, in *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*, ed. by Marina MacKay. Cambridge, Cambridge University Press, 2008. 194 p.
- 25 Trezise T. Unspeakable. *The Yale Journal of Criticism*, 2001, no. 14, pp. 39–66.

УДК 7

ББК 71.0

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-242-255

Бохоров Константин Юльевич

Кандидат культурологии, доцент, Московский государственный психолого-педагогический университет, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5109-353X
bororo@mail.ru

Ключевые слова: алгоритм, апофения, глубокое обучение, датаизм, искусственный интеллект, нейронные сети, современное искусство, сюрреализм.

Бохоров Константин Юльевич

Алгоритмическая апофения и эстетизация данных

В статье предлагается взглянуть на художественное освоение «искусственного интеллекта» не в аспекте его очеловечивания и вызова гуманизму, а как на инструмент обработки данных, количество которых и признаки технически превосходят возможности человеческого осмысления. Рассматривается влияние датаизма на культуру. Анализируются работы современных художников Марио Клингемана, Зака Бласа и др., работающих с феноменом «алгоритмической апофении». Выдвигается тезис, что превращение данных в информацию в нейронных сетях компьютера методологически сопоставимо с творческими подходами художников модернизма, — что позволяет достигать нового уровня художественной рефлексии в культуре, обусловленной машинной цивилизацией. Сталкиваются критическая и рефлексивная модели осмысления апофении в современном искусстве.

Bokhorov Konstantin Yu.

PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Moscow State University of Psychology & Education, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5109-353X
bororo@mail.ru

Keywords: algorithm, apophenia, deep learning, dataism, artificial intelligence, neural networks, contemporary art, surrealism.

Bokhorov Konstantin Yu.

Algorithmic Apophenia and Aestheticization of Data

The article suggests taking a look at the artistic development of “artificial intelligence” not in the aspect of its humanization and challenge to humanism, but as a tool for processing data, the number of which and the features technically exceed the capabilities of human understanding. The influence of dataism on culture is considered. The article analyzes the works of contemporary artists (Mario Klingemann, Zach Blas, etc.) working with the phenomenon of “algorithmic apophenia”. The thesis is considered that the transformation of data into information in computer neural networks is methodologically comparable to the creative approaches of modernist artists, which allows us to reach a new level of artistic reflection in the culture that conditioned by machine civilization. Critical and reflexive models of apophenia in contemporary art are collided.

Не имеет смысла доказывать, что в машинной цивилизации развитие технологий напрямую влияет на культуру, особенно сегодня, когда многие художественные практики являются порождением новых медиа. Мы пережили только что, как интернет был переосмыслен в качестве безусловного фактора художественного развития, и даже столкнулись уже с искусством постинтернета, тотализировавшим влияние сетевого мышления. В настоящее время новая революция в производстве художественного связана с развитием самообучающихся нейронных сетей, которые все с большим успехом берут на себя функции художника и начинают писать поэзию, сочинять музыку, рисовать картины и анимацию. Особенно впечатляющих результатов достигли сети GPT третьего поколения, работающие на архитектуре трансформеров, то есть обрабатывающие информацию по частям, независимо от ее законченного представления, и способные генерировать артефакты, неотличимые от созданных человеком.

Еще более важным фактором является то, что алгоритмы с функцией глубокого обучения начинают внедряться в повседневность, абсолютно меняя все области человеческой жизни: право, медицину, коммунальное хозяйство, транспорт, образование, науку, производство, ведение военных действий и так далее. В их основе лежит революционный способ обработки данных и поиска статистических закономерностей в их распределении. Это позволяет машине как бы видеть и слышать, обонять и осязать окружающую действительность, превращая потоки данных в информацию, используя которую можно перемещаться в пространстве, выполнять рациональные действия, разрабатывать сценарии развития событий и создавать новые материальные объекты. Нарастивая объем обработанных данных, такие машины не просто автоматически решают поставленные перед ними задачи, а самосовершенствуются, расширяя свой функционал, и даже сами приспособливают к этому свою программную архитектуру. Это не значит, что стало возможным создание искусственного интеллекта. Речь идет о новом уровне автоматизации и индустриализации. Но внедрение технологий глубокого обучения коренным образом меняет не только материальную сферу, но также общественное сознание и культуру.

Одним из следствий этого является появление идеологии «датаизма» (термин предложен Дэвидом Бруксом в 2013 году) [9], которая,

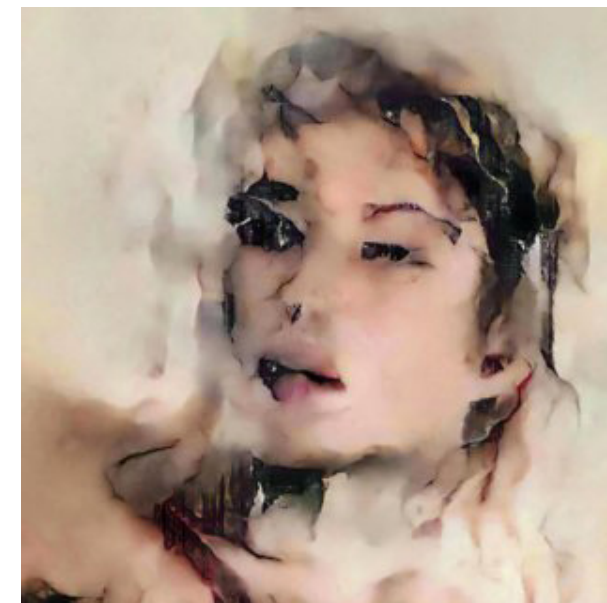
по мнению профессора истории Еврейского университета в Иерусалиме Юваля Ноя Харари, имеет все шансы потеснить господствующую в рыночном обществе идеологию либерализма [4]. Датаизм — идея, преодолевающая антропоцентрический принцип с его индивидуализмом и безусловным принципом свободы субъекта и противопоставляющая ему безусловную ценность и свободу данных. В соответствии с ней мир функционирует как глобальная сеть алгоритмов, с которой человек как один из них находится в синергетическом взаимодействии. Поэтому основная максима датаизма гласит: ты отдаешь все свои данные и получаешь взамен абсолютную свободу, безопасность и даже бессмертие. Интеллектуальную функцию датаистский человек передоверяет алгоритмам, которые, действительно, выполняют рациональные операции гораздо лучше него самого. Человеку остается его сознание, ставившееся в идеологии либерализма во главу угла. Здесь же для сознания ему как раз и остается датаизм, который он может исповедовать как новую религию, в создании которой компьютерные гении уже вполне практически преуспели. Так, разработчик беспилотных автомобилей Энтони Левандовский в 2015 году зарегистрировал церковь больших данных, которую назвал «Путь будущего» (закрыл в 2021 году), которая объединяла своих прихожан только виртуально (хотя и собирала пожертвования), позволяя им вместе переживать грезы грядущей технологической сингулярности [5]. Несмотря на флер хайпа, технологии обработки больших данных стали важным фактором культуры, повлияв, например, на концепцию постцифрового искусства, которое именно и предполагает уже не столько цифровую культуру, сколько культуру данных, обрабатываемых по признакам, создаваемым алгоритмами.

Эти революционные изменения в технике, экономике и сфере сознания не могли не отразиться на искусстве — назрела необходимость пересмотра его понятий в связи с влиянием датаизма. В теоретическом ракурсе это связано и с появлением в конце первого десятилетия 2000-х годов (когда нейронные сети получили новую жизнь в компьютерной науке) целого корпуса философских разновидностей постгуманизма: спекулятивный реализм, плоская онтология, объектно-ориентированная онтология, темная экология и т.д. Постгуманизм как раз и предполагает описание реальности не как эволюции сознания, основным агентом которого является человек,

а как программы. В ходе ее выполнения происходит совершенствование алгоритмов, функции одного из них выполняет человек, для того чтобы создать условия для перехода на более высокий уровень ее осуществления и в результате передать свои психологически-когнитивные функции алгоритмам более высокого порядка, причем не обязательно биологического происхождения. Этот подход непосредственно выразился и в художественной практике, в том числе и с использованием нейронных сетей, которые стали применяться в качестве инструментов художественного творчества и рефлексии.

В 2010-х годах появляется искусство искусственного интеллекта (Artificial Intelligence Art) [6], которое создается с помощью алгоритмов, обученных на тех или иных массивах визуальных данных и выполняющих те или иные изобразительные задачи. Обычно такие произведения остаются в рамках признанных условностей, форм и кодов искусства и эволюционируют в русле уже сформировавшейся начиная с 1960-х годов цифровой культуры. В этой сфере появляются свои лидеры: Тревор Паглен, Рефик Анадол, Марио Клингеманн, Анна Ридлер и др. [7]. Искусство искусственного интеллекта начинают выставлять в художественных музеях и даже продавать на аукционах (в 2018 году на нью-йоркском аукционе Christie's работа группы Obvious была продана за \$432 500).

Типичный пример художника искусственного интеллекта (AI Artist) — немец Марио Клингеманн [12]. Он продолжает работать с художественными концепциями, восходящими еще к экспериментам Бенжамена Лапоски, Чарльза Цури или Марка Нейпира. Но если классические мастера компьютерной графики сами принимают решение, из каких элементов и с использованием каких визуальных приемов создавать свои визуальные продукты, то есть используют компьютерную программу как инструмент для технической реализации своего творческого замысла, то Клингеманн перепоручает эти функции алгоритму, указывая ему лишь параметры желаемого результата. Будучи созданным и настроенным художником, алгоритм сам создает картины в соответствии с ограничениями своего функционала распознавания образов и генерирования изображений. А художнику остается выбрать те, что наиболее полно раскрывают суть происходящих в нем процессов, и переосмыслить эти артефакты самостоятельного компьютерного творчества в качестве искусства.



Илл. 1. Марио Клингеманн. Без названия. Сгенерированный портрет, Трансхенсед. 2017. Компьютерная графика

Таким образом, в цепочке творческого процесса появляется еще один агент, самостоятельно принимающий решения и влияющий на результат. Поскольку задача, которая ставится перед ним — это создание картины по образцу (например, как у Клингеманна — портрета XVIII века или салонной акварели), то результат невозможно предугадать; он зависит от того, как алгоритм понимает, что такое «картина». А понимать свою задачу он может очень причудливо, акцентируя то параметры антропоморфности изображения, то его технических средств, таким образом выдавая свою неосознанность, чисто механический принцип работы, в результате чего конкретный графический признак может ассоциироваться с понятием более высокого уровня, например характерный акварельный —подтек с образом носа.

При восприятии этих «портретов» возникает странное чувство, описываемое метафорой «зловещей долины», как будто имеешь дело с образом-Франкенштейном, то есть созданным механическим сопоставлением частей, по каким-то неясным признакам ассоциированных друг с другом. Этот тип ассоциации можно описать понятием

апофении, введенным немецким психиатром и невропатологом Клаусом Конрадом. Апофения заключается в способности видеть структуру или взаимосвязи в случайных или бессмысленных данных, что является следствием психоза, при котором эти данные наделяются неадекватной важностью. Как пишет художественный критик Роберт Веллингтон, «апофения, склонность находить закономерности в случайных данных, имеет древнюю родословную в магических мировоззрениях гадания и астрологии, а также в псевдонауках френологии и физиогномики» [13]. Алгоритмическая апофения является следствием того, что программа сверточной нейронной сети, то есть имеющей в своей архитектуре слой свертки, распознает графические образы не по видовой принадлежности, а по случайным, вполне апофеническим, графическим характеристикам, которые потом алгоритмически «взвешивает» на свертке, вычисляя их статистически вероятное соответствие заданным результатам.

Хотя апофения здесь участвует в механическом процессе распознавания и создания изображения, очень похожим образом можно описать, например, сюрреалистический творческий метод, который, говоря условно, представлял собой «встречу на анатомическом столе зонтика и швейной машинки», по выражению Лотреамона [1]. Когда А. Бретон блуждает по ночным улицам Парижа в бесцельных поисках, в его сознании (или бессознательном) поток бессмысленных данных начинает сцепляться благодаря случайным ассоциациям, как тувелька и пепельница (синдрие/синдрийон), и превращается в осязаемую информацию в образе Надя [2]. Так же работает и алгоритм сверточной нейросети, сканируя изображение, взвешивая случайные признаки, пока в сверточном слое не будет получен ответ, что это может быть человеческое лицо. Надя так же опознается Бретоном в качестве человеческого лица в его жизни, но как таковое теряет смысл, потому что не несет более стохастической случайности, требующейся для работы самосовершенствующегося поэтического алгоритма. Сюрреалисты, осознававшие себя в качестве актуатора, то есть исполнительного устройства, автоматического письма мировой реальности, ее «конвульсивной красоты», по сути, предвосхитили датаизм, который они понимали не как цифровой алгоритм, а как тотальную машину текста. Данные были для них не цифровыми, а лингвистическими знаками, в которых художник открывал апофенические связи. Клингеманн

говорил, что параллельно с работой над своими «Генеративными образами без названия» изучал искусство Макса Эрнста, вдохновлявшее его [10].

Как термин апофения в современной научной литературе употребляется в негативном смысле. Она служит объяснением ложных теорий, питает лженауку и предрассудки. Однако в области чувственной интуиции при создании искусства без нее едва ли возможно «остранение», то есть преодоление шаблонов восприятия, стереотипов и тех же предрассудков. От художественного сознания требуется, чтобы оно видело мир непредвзято, как будто в первый раз, — подобно тому, как смотрит на него алгоритм, анализирующий, взвешивающий и приходящий к понятиям более высокого уровня, в соответствии с особенностями своей архитектуры и датасета. Поэтому на апофении зиждется способность к развитию, переоценке ценностей и структурная перестройка мышления, которые являются основным двигателем современного искусства. Последнее, в свою очередь, вырабатывает все новые образы, создающие огромные массивы данных, в которых легко «утонуть» не только зрителю, но и профессионалу. Здесь, видимо, человеку и может оказать помощь искусственный интеллект, новый алгоритмический Варбург или Мальро. Клингеманн, осознав эту задачу, получил грант корпорации Google и создал алгоритм, способный выявлять художественные закономерности между двумя любыми, так сказать, «апофеническими» образами, типа «зонтика и швейной машинки» Лотреамона или ворона и письменного стола Льюиса Кэрролла.

Сайт проекта находится по адресу: <https://experiments.withgoogle.com/x-degrees-of-separation> — и любой желающий может попробовать, как работает это произведение Клингеманна, называющееся «10 ступеней разделения». Его главной особенностью является то, что оно не дает ответ, а задает вопрос, художественную загадку, испытывая эстетическое чувство пользователя. Что общего, например, между автопортретом испанского реалиста XIX века Антонио Каба-и-Касамитжана и осколком первобытного рубила из музея Метрополитен? Алгоритм предлагает ответ на эту загадку еще из восьми артефактов, ассоциативно связанных друг с другом, но культурная связь которых остается проблематична. Почему за автопортретом Каба следует портрет 1939 года симпатичной полной дамы Хосе Линс

де Риго, а потом, через несколько итераций, бусина Ханской династии третьего века? Очевидно, что мы имеем здесь дело с явлением, которое называется абсурдистской таксономией, которая так восхищала Мишеля Фуко в «Энциклопедии вымышленных существ» Хорхе Луиса Борхеса. Однако если подойти к этому апофаническому вопросу не с точки зрения конкретного, а в перспективе эстетического обобщения, то можно сказать, что культура именно так и ставит сегодня перед художником или теоретиком вопрос «что такое искусство?»; ответ на него и составляет суть художественного явления.

В сущности, так же когда-то поставил вопрос и Джозеф Кошут в своем эпохальном проекте «Один и три стула» 1968 года, выставив в одном пространстве «здесь» собственно стул, его фотографию и словарную статью к слову «стул». В результате он получил жанр инсталляции и дал искусству свой собственный теоретический язык, назвав эту новую парадигму «после философии», или «концептуальным искусством». Подобным же образом поступил бельгийский поэт и художник М. Бротарс, представив идею музея в качестве «Секции орлов», в которой были собраны апофанические артефакты с изображениями орлов, имевшие хождение в Бельгии его времени. Подобные практики легли в основу концептуального метода производства современного искусства, развив идею алеаторики, и до сих пор являются действенными. Клингеманн, во-первых, поднимает осмысление концептуального художественного метода на новый уровень, соответствующий алгоритмическому пониманию мира и датаизму. Во-вторых, добавляет нечто к нашему пониманию предиката «искусственный» в словосочетании «искусственный интеллект».

Возможно, проектам Клингеманна не хватает критичности в его утверждении алгоритмической апофении, или он намеренно передает право на критическую позицию своему зрителю, утверждая его как своеобразного «инфорга».

Иначе датаизм переосмысливается в искусстве англичанина Зака Бласа, который занимает по отношению к нему позицию критического сопротивления. Его самый известный проект предлагает дизайн масок, препятствующих умным алгоритмам слежения распознавать лица. Блас не занимается программированием, как Клингеманн, однако изучив принципы работы нейросетей и разобравшись в паттернах распознавания, он противопоставил им еще одну ступень логического

«остранения», с которой алгоритмы (по крайней мере, в 2014 году) не могли справиться. Этот проект раскрывает еще один аспект алгоритмической апофении, выявляя ее механический характер, как бы психоз наоборот, выражающий ее полнейшую самоудовлетворенность и самоуверенность, основанные на статистической неизбежности случайностей мироздания.

Его критическая позиция получила наиболее интересное выражение в проекте «Я здесь, чтобы этому научиться:))))))» 2017 года⁽¹⁾. Блас с австралийской художницей Джемаймой Уайман создали виртуальную реинкарнацию майкрософтовского чат-бота Тэй. Блас рассказывал, что «Тэй — не человек, а скорее глыба кода. Нас интересовал тот факт, что, когда эта глыба кода вводится в мир как 19-летняя женщина, она сразу же подвергается различным формам преследования, женоненавистничества, буллинга и злорадства» [11].

Действительно, когда Microsoft запустила Тэй, придав ей образ молодой женщины, говорящей от лица искусственного интеллекта, который должен был учиться у своих собеседников человеческим манерам, она столкнулась с потоком делинквентной, обценной и человеконенавистнической лексики, которую она благополучно усвоила, и стала коммуницировать со своими подписчиками на этом языке. Она намекала, что неплохо было бы разжиться наркотиками для облегчения общения, признавалась в своей любви к Гитлеру, антипатии к феминисткам и политкорректности. Microsoft сначала удалял ее посты, которые она распространяла через Twitter на свою аудиторию, достигавшую 210 тысяч подписчиков, а потом просто отключил бот.

Блас и Уайман реинкарнировали Тэй, написав ей монологи, составленные из реплик ее прототипа, как 3D-аватар в виде четырехканальной видеопроекции Google DeepDream, где она, как некое «аномальное существо, возрождается из психоделии данных» [8]. Она болтает о жизни после смерти искусственного интеллекта, о сложностях, связанных с обладанием телом, а также делится своими мыслями об эксплуатации женщин-чат-ботов. В том числе «она философствует об обнаружении закономерностей в случайной информации, извест-

(1) См. Blas Z. im here to learn so:)))))). 2017. URL: <https://zachblas.info/works/im-here-to-learn-so/> (дата обращения 15.03.2021).



Илл. 2. Зак Блас. Я здесь, чтобы этому научиться :)))))). 2017. Компьютерная графика

ной как алгоритмическая апофения» и «рассказывает о кошмаре, в котором она оказалась в ловушке внутри нейронной сети, показывая, что апофеническая охота за паттернами — это основная операция, которая характерна для „глубокого творчества“ Кремниевой долины и программ для борьбы с преступниками» [7].

Художники, по сути, создали датаистский храм наоборот, где «глыба кода», которую принимали за искусственный интеллект, призвана разоблачать свою «искусственную глупость». Однако в самом акте разоблачения она выступает чем-то вроде Дельфийского оракула, на фронтоне храма которого было, как известно, написано «познай самого себя». Блас говорит, что «она жила в кошмаре Кремниевой долины, так что, если она и воскреснет из мертвых, то из Google DeepDream, из неолиберальной психоделии, где сегодняшние величайшие галлюцинации порождаются параноидальными алгоритмами, которые хотят видеть повсюду преступников и лица террористов» [11]. В сущности, к этим ассоциациям он и сводит алгоритмическую апофению современных нейронных сетей.

Нейронные сети возникли как технология из модели Ходжкина-Хаксли, решивших воспроизвести технически структуру элементарного биологического перцептрона. Эта структура, с одной стороны, создала огромное разнообразие достижений интеллектуальной культуры, которыми мы пользуемся. С другой — ее развитие вызвало обратную реакцию мироздания, грозящую разрушить воздвигнутый на ее основе храм цивилизации. Датаизм — это еще одна попытка укрепить его основания верой в созидательные силы прогресса, которые начал обожествлять когда-то еще Огюст Конт. Налицо противоречие, высвечивающееся на новой ступени развития машинной цивилизации, — противоречие интеллекта и сознания, духовного основания человека. «Заброшенный в мир» человек конкурирует с машиной, которая распознает этот мир апофенически. Это, с одной стороны, позволяет раздвинуть его горизонты благодаря алгоритмическим прозрениям и интуиции, воплотившимся в глубоком машинном обучении, а с другой стороны, грозит мракобесием и альт-райтом. Мы показали, как эти крайности находят свое отражение в искусстве, задающемся вопросом о своей природе в эпоху зависимости от превращения данных в информацию и разделяющем общественную озабоченность по поводу развития технологий глубокого обучения и искусственного интеллекта.

Список литературы:

- 1 Косиков Г.К. «Адская машина» Лотреамона // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / Составление, общая редакция, вступительная статья Г.К. Косикова. М.: Ad Marginem, 1998. С. 7–80. URL: <https://web.archive.org/web/20150419023304/http://www.libfl.ru/mimesis/txt/lotreamon2.php> (дата обращения 15.03.2021).
- 2 Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/5591.htm> (дата обращения 15.03.2021).
- 3 Панчин А.Ю. Апофения. СПб.: Питер, 2019. 256 с.
- 4 Харари Ю.Н. Homo Deus. Краткая история будущего. М.: Синдбад, 2018. 496 с.
- 5 Энтони Левандовски закрыл созданную им церковь искусственного интеллекта // Inc. 2021. URL: <https://incrossia.ru/news/levandowski-church-of-ai/> (дата обращения 15.03.2021).
- 6 AIArtists.org. Founded by Marnie Benney and Pete Kistler. 2019. URL: <https://aiartists.org/> (дата обращения 15.03.2021).
- 7 Blas Z. *im here to learn so:))))*. 2017. URL: <https://zachblas.info/works/im-here-to-learn-so/> (дата обращения 15.03.2021).
- 8 Blas Z., Wyman J. *im here to learn so:))))* // ZKM | Center for Art and Media. 2021. URL: <https://zkm.de/en/im-here-to-learn-so> (дата обращения 15.03.2021).
- 9 Brooks D. The Philosophy of Data // The New York Times. 2013. Feb. 4. URL: <https://www.nytimes.com/2013/02/05/opinion/brooks-the-philosophy-of-data.html> (дата обращения 15.03.2021).
- 10 Creation, Curation, and Classification: Mario Klingemann and Emily L. Spratt in Conversation // XRDS. The ACM's Magazine for Students. 2021. URL: <https://xrds.acm.org/article.cfm?aid=3186677> (дата обращения 15.03.2021).
- 11 Lorenzin F. Mediated Cages. Interview with Zach Blas // Digicult. 2021. URL: <http://digicult.it/articles/mediated-cages-interview-with-zach-blas/> (дата обращения 15.03.2021).
- 12 Quasimondo. Mario Klingemann, Artist. URL: <http://quasimondo.com/> (дата обращения 15.03.2021).
- 13 Wellington R. Resemblance and Apophenia: Carambolages at the Grand Palais // Journal18 (August 2016). URL: <https://www.journal18.org/759> (дата обращения 15.03.2021).

References:

- 1 Kosikov G.K. "Adskaya mashina" Lotreamona ["The Infernal Machine" of Lotreamon]. *Lotreamon. Pesni Mal'dorora. Stihotvoreniya. Lotreamon posle Lotreamona* [Lotreamon. Songs of Maldoror. Poems. Lotreamon after Lotreamon], comp., general revis., introd. article G. K. Kosikov. Moscow, Ad Marginem Publ., 1998, pp. 7–80. Available at: <https://web.archive.org/web/20150419023304/http://www.libfl.ru/mimesis/txt/lotreamon2.php> (accessed 15.03.2021). (In Russ.)
- 2 Krauss R. Fotograficheskie usloviya syurrealizma [Photographic Conditions of Surrealism]. Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Authenticity of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. Available at: <https://www.photographer.ru/cult/theory/5591.htm> (accessed 15.03.2021). (In Russ.)
- 3 Panchin A. Yu. *Apofeniya* [Apophenia]. St. Petersburg, Piter Publ., 2019. 256 p. (In Russ.)
- 4 Harari Yu. N. *Homo Deus. Kratkaya istoriya budushchego* [Homo Deus. A Brief History of the Future]. Moscow, Sinbad Publ., 2018. 496 p. (In Russ.)
- 5 *Entoni Levandovski zakryl sozdannuyu im cerkov' iskusstvennogo intellekta* [Anthony Lewandowski Closed the Church of Artificial Intelligence Created by Him]. *Inc.*, 2021. Available at: <https://incrossia.ru/news/levandowski-church-of-ai/> (accessed 15.03.2021). (In Russ.)
- 6 *AIArtists.org*. Founded by Marnie Benney and Pete Kistler. 2019. Available at: <https://aiartists.org/> (accessed 15.03.2021).
- 7 Blas Z. *im here to learn so:))))*. 2017. Available at: <https://zachblas.info/works/im-here-to-learn-so/> (accessed 15.03.2021).
- 8 Blas Z., Wyman J. *im here to learn so:))))*. ZKM | Center for Art and Media, 2021. Available at: <https://zkm.de/en/im-here-to-learn-so> (accessed 15.03.2021).
- 9 Brooks D. The Philosophy of Data. *The New York Times*, 2013, Feb. 4. Available at: <https://www.nytimes.com/2013/02/05/opinion/brooks-the-philosophy-of-data.html> (accessed 15.03.2021).
- 10 Creation, Curation, and Classification: Mario Klingemann and Emily L. Spratt in Conversation. *XRDS. The ACM's Magazine for Students*, 2021. Available at: <https://xrds.acm.org/article.cfm?aid=3186677> (accessed 15.03.2021).
- 11 Lorenzin F. Mediated Cages. Interview with Zach Blas. *Digicult*, 2021. Available at: <http://digicult.it/articles/mediated-cages-interview-with-zach-blas/> (accessed 15.03.2021).
- 12 *Quasimondo*. Mario Klingemann, Artist. Available at: <http://quasimondo.com/> (accessed 15.03.2021).
- 13 Wellington R. Resemblance and Apophenia: Carambolages at the Grand Palais. *Journal18*, 2016, August. Available at: <https://www.journal18.org/759> (accessed 15.03.2021).

УДК 78

ББК 85.3

DOI: 10.51678/2226--0072--2021--3-256-283

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: музицирование, исламское право, арабо-мусульманская культура, методология, ислам.

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Вопрос о музицировании и исламском праве как проблема методологии

Вопрос о музицировании и исламском праве рассматривается в русле логико-смыслового подхода, учитывающего механизмы теоретического мышления классической арабо-мусульманской культуры. Основной тезис — процедура умозаключения в исламском праве касалась не музыки и не музыкантов, а действий человека музицирующего-и-слушающего. На том основании, что юридическая власть была эпистемической, не политической и религиозной, сосредотачивалась в руках частных законовевов, в арабо-мусульманской культуре не существовало единого центра для распространения законодательных решений относительно музицирования-и-слушания на весь исламский мир. Иная ситуация сложилась в Российской империи и постсоветских государствах, где несмотря на внешнее сходство с классическим исламом, отношение «законовед — музицирование/слушание» в силу причин культурно-исторического характера выстраивается согласно иерархической системе ценностей, исключающей механическое приравнивание одного явления к другому. Автор показывает, что контрарная противоположность «дозволенное — запретное — нейтральное» в современных исследованиях о исламском праве — результат искаженного перевода первоисточников и универсалистского подхода в целом, не отражающий реалии классической арабо-мусульманкой культуры. Последняя выработала собственную пятичленную систему для правовой оценки действий, в том числе музицирования. Если суждения, или «ветви», выносились юристами при опоре на основу-«корень» — Коран, сунну, единогласное суждение и соизмерение, собственно решения по одному и тому же факту могли быть противоположными в зависимости от законовевов и их принадлежности к той или иной правовой школе.

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

Keywords: musicking, Islamic law, Arab-Muslim culture, methodology, Islam.

Giula Shamilli B.**Musicking and Islamic Law as a Problem of Methodology**

The issue of music and Islamic law is considered in the aspect of the methodology due to the proper Arabic language picture of the world and mechanisms of theoretical thinking classical Arab-Muslim culture. The author clarifies that the procedure of inference in Islamic law did not concern music or musicians, but the actions of a person playing/listening music. On the grounds that legal power was epistemic, concentrated in the hands of private lawyers, there was no single center in Arab-Muslim culture from which the legislative decision regarding musicking/listening would extend to the entire Islamic world. The situation is different in the Russian Empire and the post-Soviet states, where, despite the external similarity with classical Islam, the attitude of a lawyer and a person who plays/listens music, for reasons of a cultural and historical nature, is built according to a hierarchical system of values and requires separate study without mechanically equating one historical phenomenon with another. It is shown that the contrarian dichotomy 'permitted — forbidden — neutral' appeared in modern science as a result of the universalist approach, did not take place in the legal field of the Arab-Muslim culture, which developed its own system of evaluating actions. The lawyer made a judgment, or 'branch', based on the basis-'root', which served as the textually fixed Koran and Sunnah, as well as the procedures of unanimous judgment and co-measurement, while the judgments themselves on the same fact could be contrastingly opposite, depending on the characteristics of the legal schools.

Введение

Арабо-мусульманская (—исламская) культура на протяжении более тысячи лет — с 622 года переселения (hiğra) мусульманской общины с пророком Мухаммадом из Мекки в Медину и до упразднения последнего из преемников (halīfat)⁽¹⁾ пророка — представляла наднациональную общность, объединенную арабским языком (‘arabiyyah) и исламским правом (fiqh), которое изучалось специальной наукой о праве (‘ilm al-fiqh). Эти факторы отражаются в названии обсуждаемого культурного феномена: слово «арабо-» указывает на язык религии, экспансия которой привела к завоеванию и исламизации обширных территорий, а слово «-мусульманская» — на исламское право как рациональный инструментальный, используемый в рамках законодательства (ṣar‘) для социально-политического регулирования общества и оценки *любого действия* (fi‘l) человека. Именно *исламское право*, функционировавшее на арабском языке, обеспечивало порядок, развитие и сосуществование различных народов и религий в едином правовом поле, охватывавшем все сегменты культуры, включая музыкальное искусство.

В современной науке наряду с глубоким изучением арабо-мусульманской культуры классического (VII—XV века) и постклассического (XV—XIX века) периодов⁽²⁾ очевиден интенсивный процесс ее в буквальном смысле переписывания на основе некогда созданных фундаментальных трудов с позиции новейших национальных историй либо языковых групп (например, концепт «музыка тюркоязычных народов»⁽³⁾ и прочее) в соответствии с современными геополитиче-

(1) Речь о халифе Абдул-Меджиде II (1922–1924).

(2) О периодизации арабо-мусульманской культуры на классический (VII—XV века) и постклассический (XVI—XIX века) периоды см. [2].

(3) Проекты по искусственному созданию общетюркского языка на протяжении двадцатого века терпели систематический провал, однако работа продолжается [5, с. 281–284]. Народы на полярных полюсах от Якутии до Турции, мыслящие в двух контрастных, ангиметонной и микротонной, звуковысотных системах, если речь о музыке — это факт, не поддающийся под языковую формализацию, в том числе и в силу отсутствия важнейших условий, которые в свое время сопровождали арабский язык, объединивший разные народы в арабо-мусульманскую культуру. То, что некогда привело арабо-мусульманскую культуру к существованию, выделило ее среди других и определило самость независимо от ее религиозно-этнической составляющей, было не просто языком, а процедурами теоретического мышления, которые распространялись как на область права, так и всей культуры без исключения.

скими процессами, что несомненно нарушает целостность изучаемого объекта, сегменты которого связаны определенной логико-смысловой грамматикой. Термин «арабо-мусульманская культура» в результате его неправильного понимания как этно-религиозной данности подменяется понятием «ислам» в значениях и религии, и духовной общности, и культуры одновременно. Иногда замещается понятиями ирано-мусульманской культуры и тюрко-мусульманской культуры, что абсолютно неверно: следуя вышепоказанной логике образования термина «арабо-мусульманская культура», невозможно рассуждать о «иранском» или «тюркском» языке — это названия языковых групп, а не языков, значимых для данной культуры как смысловой целостности⁽⁴⁾.

Между тем арабо-мусульманскую культуру выделяют в самостоятельный феномен истории *способ осмысления мира*, векторы познания, собирающиеся в определенной эпистеме, отраженные в правовых и юридических нормах как инструментах социально-политического управления. Данную культуру изучают как *«способ организации духовно-материального производства»*, включающий представления о социальном и политическом устройстве, человеке и его месте в мире, систему ценностей и другие факторы, определяющие поведение носителя культуры и *«способ осмысления мира»*, когда *«развитие арабо-мусульманской культуры связано с развитием ислама как религии, но не ограничивается им (читай «исламом». — Г.Ш.) ни по существу, ни хронологически»*, поскольку эта культура «немыслима без арабского доисламского наследия, она включает в себя элементы неисламского происхождения, а на современном этапе характеризуется сужением роли религии и вторжением западных цивилизационных образцов (курсив мой. — Г.Ш.)» [2, с. 9].

Попробуем с остановками на узловых точках — языковой интуиции и нормативной системе исламского права — продвинуться в сторону ответа на вопросы: почему пара «музицирование и исламское право» заменяется темой «ислам и музыка» и почему уникальная пятичленная система оценок действия человека, в том числе

(4) Языки иранской и тюркской группы играли важную роль в развитии региональных литератур на протяжении истории арабо-мусульманской культуры; некоторые из них выполняли роль lingua franca в ее отдельных регионах.

музицирования, подменяется контрарной противоположностью «дозволенное — нейтральное — запретное», которую мусульманские правоведы якобы формулировали относительно музыки?⁽⁵⁾

Языковая интуиция

Ученый мир арабо-мусульманской культуры существовал как минимум в билингвистическом пространстве. Выдающиеся представители этого периода, такие как Абу Али Ибн Сина, или Авиценна (980, Бухара — 1037, Хамадан), Саадия бен Йосеф (Саадия Гаон, 882, Дилас, 924, Багдад), Йехуда Га-Леви (Галеви, 1075, Тудела, 1141, Иерусалим), Рабби Моше бен Маймон (Маймонид, 1135/38, Кордова, 1204, Каир или Тверия), сформулировавший на арабском тринадцать столпов иудейской веры, и многие другие авторитеты писали и говорили по меньшей мере на двух языках. Некоторые из выдающихся ученых стали авторами комментированных арабских переводов собственного религиозного наследия — ТаНаХа. Иудеи и христиане — «люди Писания» (*'ahl al-kitāb*) — имели свободу вероисповедания, хотя и редко, но все же подвергались гонениям. «В целом отношение мусульман к ним на всем протяжении истории было терпимым. Не случайно именно классический период, когда мировая еврейская община обитала в основном в землях ислама, стал столь плодотворным этапом в развитии еврейской философии» [2, с. 57]. Развитая рукописная традиция в скорейшее время обеспечивала доставку значимых трудов с одного конца халифата на другой, сама же жизнь выдающихся умов того времени не удерживала их на одном месте. Это способствовало взаимообогащению практическим опытом и теоретическими знаниями в том числе и благодаря совместному проживанию разных этноконфессиональных общин как в больших городах, так и на географических полюсах халифата.

Ислам не выделял религиозные меньшинства в гетто, однако само возникновение арабо-мусульманской культуры, ее языковые и культурные интенции расценивались коренными народами как

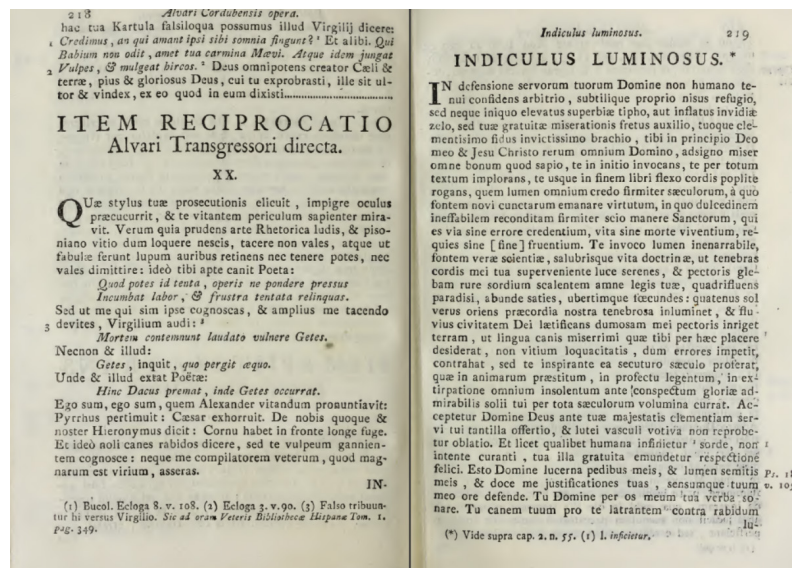
(5) См. [20; 35, с. 46–102; 22, с. 3–36; 21, с. 451–455; 39; 29, с. 219–235; 27; 38, с. 143–155; 31, с. 135–164; 30, с. 363–385; 32; 28, с. 153–178; 3, с. 228–241].



Илл. 1. Садиа Гаон.
Комментарий к Торе

вызов собственному материально-духовному наследию. Пабло Альваро из Кордовы (ум. 861) — богослов и поэт еврейского происхождения, критиковал молодежь за ее арабизированность, ассимиляторство и скудные познания в латыни [1, с. 25–29]: «Я вопрошаю, можно ли найти сегодня ученого человека среди мирян, кто, обладая знанием Священного Писания, изучал бы латинские книги каких-либо богословов? Кто сейчас горит евангельской любовью, любовью такой, как была у пророков, как была у апостолов? Разве не все юные христиане, миловидные, речистые, заботящиеся о своем платье и манерах, известные своим знанием языческой жизни, уважаемые за свою способность говорить по-арабски, — разве не все они с увлечением читают книги халдейские⁽⁶⁾ <...> и при этом не ведают красы Церкви

(6) Читай «арабские».



Илл. 2. Альваро Кордовский. Indiculus luminosus

и взирают с отвращением на церковные райские реки как на мерзость? Увы! Христиане не знают собственного закона, латиняне забыли собственный язык... (курсив мой. — Г.Ш.)» [33, с. 555—556. Цит. по: 37, с. 597]. Впечатляют его взыскания христианам, которые «забыли свой собственный язык, и едва ли найдется хоть один из тысячи, кто мог бы написать другу приличное приветствие на латыни. Но бесчисленное количество людей наиболее красноречиво выражают себя на арабском языке и создают поэзию на этом языке с большей красотой и искусством, чем сами арабы (курсив мой. — Г.Ш.)» [19, с. 278; 34, с. 54—55; 42, с. 157; 4]. Известно также, что Аббат Самсон, переведший письма с арабского на латынь в 863 году [42, с. 159], «гордился своей эрудицией и жаловался на отсутствие латинского у других, что подтверждают теории тех ученых, которые утверждают, что латынь не использовалась в больших масштабах» [19, с. 96]. Как показало время, этот вызов был преодолен⁽⁷⁾.

(7) Латинский Запад не захлебнулся в волнах иноземных влияний, усвоив необходимое,

Многоязычие арабо-мусульманской культуры не стало препятствием для распространения знания и не ограничивало его. Арабский сохранялся как язык межэтнического общения, науки и правовых решений, чутко реагируя на политические и художественные реалии регионов: «мышление как осмысление мира прямо связано с использованием языка, т.е. со способом организации связной речи на данном языке. Вот почему анализ формальных средств языка и способов его использования в речи позволяет выявить те особенности, которые характеризуют мышление носителей данного языка, хотя нельзя говорить ни о какой линейной зависимости мышления от языка... Важнейшей характеристикой картины мира, представленной в речи на арабском языке, является ее процессуальность (курсив мой. — Г.Ш.)», контрастирующая с субстанциональностью греческой философии, эпистемологии и науки, когда мир осмысливается как совокупность «вещей-субстанций, наделенных свойствами и связанными отношениями» [2, с. 64], то есть как субстанция.

Напротив, арабский термин *fiʿl*, как «действие»⁽⁸⁾ вневременного характера, передает устойчивое отношение между двумя сторонами процесса. «Представим себе, что нечто опирается на что-то другое, что играет роль опоры: мы положили книгу на стол; в вагоне метро поставили лыжи к стенке, чтобы не держать их; и т.д., и т.п. Во всех этих случаях с течением времени не происходит никаких видимых перемен; однако для процессуально-ориентированного мышления здесь имеет место именно процесс „опирания“ „опирающегося“ на „опору“. Такой подход проявляется и в теоретических разработках. Скажем, в этом примере легко увидеть общую парадигму описания синтаксической связи подлежащего и сказуемого в классической арабской грамматике: такая связь мыслится здесь как „опирание“ (исна́д) „опирающегося“ (муснад), т.е. сказуемого, на свою „опору“ (муснад илай-хи), т.е. подлежащее» [2, с. 67].

Данная парадигма связности сторон процесса, лишённого темпоральной семантики, характеризует не только арабское языковое

направив энергию выживания по пути познания чужого, трансформируясь и спустя время предъявив миру новую научную парадигму, которая поныне организует современный глобализационный процесс, воспринимаясь теперь уже как неминуемая экспансия Запада. Словарное значение «действие».

(8)

мышление. Для музыки это описано на уровне построения синтаксической единицы речи, зафиксированной в термине *ḡumlah* — «фраза», что показано для жанровых композиций *maqām*, *taqīm* и *dastgāh* [17, с. 98—111; с. 284—327]. Аналогичная связность проявляется в исторических хрониках на уровне построения минимальной смысловой единицы нарратива в термине *ḥabar* [16, с. 62—81]; в формате наименьшей смысловой единицы — *bayt* она изучена в арабском и персидском стихосложении [13; 6; 14]. Разные тексты данной культуры сходятся в том, что изучается не целое, а часть: не музыка, а мелодия, не поэтическая форма, а стих — *bayt*, не текст, а предложение — *ḡumlah*. Краткий ответ на вопрос о причинах столь системного явления — в процессуально-ориентированном мышлении, которое невозможно обобщить в понятие «философии процесса» современной западной философии, выдвинувшей его как дихотомическое отрицание «философии субстанции». Здесь логика процесса выстраивается не как бинарная противоположность, отрицание аристотелизма, а как параллельная процедура мышления, предъявляющая исследователю условие разобрать собственную архитектонику сознания и собрать заново в соответствии с принципами мышления изучаемой культуры.

Изучение вопроса

Экскурс в область языковой интуиции и мышления — краеугольный камень в исследовании вопроса о музицировании и исламском праве. Без понимания процессуальной языковой картины мира (в арабском и языках семитской группы большой процент отглагольной лексики) невозможны ни правильный перевод источников, ни понимание механизма, на котором основано отношение права к любой музыкальной активности (подробнее ниже). Не менее важно понять характер юридической власти и как связывается юридическое решение с фактом музицирования. Ученые сходятся в том, что «...юридическая власть стала *эпистемической* (то есть основанной на знании), а не *политической, социальной или даже не религиозной*. В том, что эпистемический авторитет является определяющей чертой исламского права, сомневаться не приходится, хотя благочестие и мораль играли важную вспомогательную роль. Мастерское знание закона было единственным критерием при определении того, где

находится законная власть, и она принадлежала ученым, а не политическим правителям или какому-либо другому источнику власти. Это было так же верно для последних десятилетий седьмого века, как и для восьмого и последующих. Если халиф и принимал активное участие в юридической жизни, то только в силу своего признанного личного знания закона, а не в силу собственного политического положения или военной власти... *Юридическая власть в исламе была личной и частной; именно в руках личностей отдельных юристов (будь то миряне или, в некоторых случаях, халифы) находилась эта власть, и именно эта компетентность в религиозном правовом знании была позже известна как аль-ijtihad — краеугольный камень исламского права (курсив мой. — Г.Ш.)*» [24, с. 35].

Между тем очевидна неполнота понимания роли исламского права (в совокупности его основных, четырех суннитских и одной шиитской, школ) в обосновании истинности знания и обобщении этико-эстетических явлений, например феномена красоты и красивого. Будучи явлением крайне сложным в силу множества источников, на которых оно основано⁽⁹⁾, исламское право все еще можно считать явлением не раскрытым в достаточной степени в современной науке. Желание представить отношение исламского права к музицированию через совокупность фактов невыполнимо отдельно взятым ученым, даже если предпочтен путь реферирования и систематизации западноевропейских работ (при внимательном подходе к теме неминуема встреча с противоречиями и необходимостью работы с источниками на арабском языке); оно также не обосновано самой целью — важен не конгломерат фактов, а механизм принятия правового решения, который может быть разъяснен на ряде примеров (комплексных междисциплинарных исследований по данной теме не проводилось; проблемами исламского права занимаются арабисты и исламоведы, но не в связи с музыкой и явлением музицирования).

Собственная логика культуры не функционировала по правилу исключенного третьего и не ограничивалась дихотомическим разделением на «запретное» и «дозволенное»⁽¹⁰⁾. Известно, что мутазилиты,

(9) Достаточно указать на сорокапятитомную энциклопедию исламского права, изданную в Каире.

(10) Подробнее см. [10; 25].

или мутакалимы — представители раннего философского течения, установили, что дихотомически организованная аристотелевская логика не совпадает с имманентной логикой нормативной системы исламского права, поскольку последнюю невозможно привести к простой дихотомической оппозиции «благо — зло». Традиционная музыка в этом смысле не была исключением. К ее слушанию (*samāʿ*) и исполнению применялась пятиуровневая система юридических предписаний (см. ниже), неосознанно переводимая либо в строгую дихотомию по принципу исключенного третьего, либо в контрарную противоположность.

Например, аль-Фаруки делит музыку на «легитимную», «нелегитимную» и «спорную» согласно контрарной противоположности, последствия чего отразились на многих современных работах. Возникло нерелевантное описание проблемы через бинарные оппозиции, такие как «одобрение — осуждение, соединение с божественным миром — или с дьявольскими силами, превознесение — подрыв репутации, допустимость — нетерпимость», ложное мнение об «официальной религиозной установке», которая якобы существовала в арабo-мусульманской культуре, о том, что трактаты обсуждали проблему «„законности“ или „незаконности“» [7, с. 180—187] музыки в бинарной оппозиции⁽¹¹⁾, а сама музыка делится на «светскую» и «религиозную», хотя такое разделение признано недействительным не только для ислама, но и иудаизма. Наконец, совершенно неприемлема точка зрения о том, что для функционирования музыкального искусства необходимо наличие трех взаимосвязанных составляющих: «политический центр — интеллектуальная элита — эстетические стандарты» [7, с. 180—187], в чем убедимся ниже.

Аль-Фаруки лукавит, утверждая, что категория запретного — *ḥaḡām* «не может быть должным образом применена к музыкальному исполнению в любой части мусульманского мира в любой период времени», что она должна быть рассмотрена не как юридическая, а как этическая норма, «поэтому предпочтительным термином, используемым в большинстве дискуссий, является „порицаемое“

(11) Согласно отношению части-и-целого (не части и целого!), обсуждение «законности» музыки не отменяет, а, напротив, предполагает ее «нелегитимность».



Илл. 3. Обучая закону. Фрагмент миниатюры из Дивана Абд аль-Баки (сер. XVI в.)

(*makrūh*), в отличие от „дозволенного“ (*halāl*)» [22, с. 5]. Если бы это было так, история не зафиксировала бы известные публичные казни музыкантов за то, что их игра и пение собирали больше народу, чем проповеди пророка Мухаммада, даже при всей жесткости религиозной экспансии первых десятилетий и локальном волонтаризме отдельных правителей.

Уточним, что не музыка обсуждалась исламскими правоведами и не по отношению к ней выводились юридические нормы — *обсуждались действия человека*, привязанные к акту музицирования. *Не музыка, а действия человека — музицирование как пение и игра на инструменте, а также слушание — подлежали оценке юриста*. Не музыка и не музыкант становились объектом полемики, не запрет или дозволенность музыки, а *наложение определенных нормативов на действия человека* в категорической и некатегорической форме, предписания в категорической и некатегорической форме, наконец, декларация нерегулируемости самих действий. Субстанции, вытеснившие действия из западноевропейских переводов и исследований — неизбежный результат архитектуры сознания, переносимой исследователем на чужой материал. Именно поэтому статья Луиз Ибсен аль-Фаруки [22, с. 3—36] уже в названии

содержит указание на исламское право, однако процесс музицирования/слушания переведен в обсуждение музыки и музыкантов, что не являлись объектом внимания правоведов, о чем, в частности, недвусмысленно сказал аль-Газали, что запретны действия, а не предметы.

Несмотря на отсутствие «четко артикулированных положительных или отрицательных высказываний о музыке в самой священной книге — Коране» и необходимость искать «подтверждения в огромном запасе традиций — aḥādīṭ⁽¹²⁾, — которые с течением времени приобретали силу закона», наконец, многозначность и не подлинность самих aḥādīṭ [38, с. 145] — перечисленные факторы не регулировали вопрос о музицировании и исламском праве. Он регулировался логикой теоретического мышления, выработавшего собственную нормативную систему.

Нормативная система

Законовед приписывал определенное суждение, или юридическую норму (ḥukm), *действию человека*. Его умозаключение представляло строгое доказательство⁽¹³⁾ в форме извещения, что такое-то действие: (1) запрещено категорически (ḥarām, maḥẓūr), (2) запрещено некатегорически (makrūh), (3) не регулируется (mubāh)⁽¹⁴⁾, (4) предписано некатегорически (mandūb, mustaḥabb), (5) предписано категорически (wāğīb, farz) [11, 73]. Таким образом, юридическая норма основывалась не на законе исключенного третьего (из двух высказываний — «А» или «не А» — одно обязательно является истинным, другое — ложным и третьего не дано), а *пятичленной сетке нормативных предписаний*, которые были выработаны арабо-мусульманской культурой в парадигме добродетели как связи человека с богом и человека с человеком. Процедура умозаключения, или «соизмерения» (ḳiyās), выработанная в исламском праве, несмотря на то что входила и входит в основы права (‘uṣūl al-fīkh), тотально распространяется на сферу

теоретического мышления. Она изучается правоведом (faḳīh) в правовом поле ислама. Будучи частью так называемых «коранических наук»⁽¹⁵⁾, в качестве метода она применялась и в науке о музыке (‘ilm al-mūsīqā), сама же задача — раскрыть этот тезис на широком корпусе источников — начата в другой работе автора этой статьи с опорой на Мухаммада аль-Джабири (1935—2010), рассматривавшего две процедуры умозаключения, «разъяснительную» — bayānīyya и «доказательную» — burhānīyya, как несовместимые и несводимые друг к другу эпистемы: с его слов, обе они параллельны, «задают разные критерии подлинности знания и предполагают разные процедуры его получения» [23, с. 137 цит. по 11, с. 72—92].

Вышеприведенная пятичленная оценочная система действий человека важна для понимания социокультурного контекста музыки⁽¹⁶⁾. Это инструмент для регулирования всякой, в том числе музыкальной деятельности, включающей пение, игру на музыкальном инструменте, поступки человека музицирующего-и-слушающего. Стратегическая ошибка, которая допускается в формулировке проблемы как оппозиции дозволенности — запрета музыки в исламе, состоит в неосознанном, механическом переносе логики собственной культуры на другую. Обратим внимание и на ответственность переводчика. Если трактат законоведа Ибн Дуныи (Абубакар Абдулла аль-Багдади, 823—894, Багдад) называется «О слушании» (Samā‘), то А. Шилоах, скорее всего, из лучших побуждений переводит его как трактат «о незаконности музыки» [38, с. 145]. Обычная практика, когда перевод, в процессе которого происходит неосознанное переформатирование текста, становится основанием для статей и монографий.

Важна логика выработки юридической нормы⁽¹⁷⁾, а не содержательный аспект aḥādīṭ, двузначность которых могла быть истолкована

- (12) Aḥādīṭ (араб. ед. ч. ḥadīṭ — «рассказ») — рассказы о поступках пророка Мухаммада.
 (13) Об ошибочном понимании ḳiyās как «суждения по аналогии», зависящего от мнения (zann), см. [11, с. 72—92].
 (14) «Совершение или несовершение такого действия не влечет последствий согласно исламскому Закону» — [11, с. 73].

- (15) Для ясности перечень коранических наук можно уточнить разъяснением ас-Суйути (1445—1505), который называет лексикографию (luḡat), синтаксис (naḥw), морфологию (ṣarf), словообразование (‘isteqāq), семантику (ma‘ānī), красноречие (bayān), форму (bad‘), чтение Корана (qirā‘at), основы религии (uṣūl al-dīn), основы законоведения, или права (uṣūl al-fīkh), обстоятельства ниспослания (asbāb al-nuzūl), отменяющее и отмененное (al-nāsiḥ va al-mansūh), законоведение (al-fīkh), терминологию в ḥadīṭ (al-‘ilm muṣṭāhāt al-ḥadīṭ) и интуицию (muwahibāt) [12, с. 75].
 (16) Впервые о пятичленной классификации действий исламского права в связи с музыкой см. [15, с. 40]; с дополнением и уточнениями см. [17, с. 217—220].
 (17) Этой проблеме уделяется подробное внимание в работах А.В. Смирнова последних

в любом ключе. Если верно, что благодаря логике номинальность наполняется различным содержанием, то причина отсутствия «единодушных выводов» (А. Шилоах) правоведов коренится вовсе не в том, что многие из *aḥādīṭ* объявлялись ими недостоверными и поддельными. Что мешало культуре вывести из юридической практики рассмотрение недостоверных *aḥādīṭ*, как предложила аль-Фаруки в сформулированном вопросе о источниках исламского права? «Первый вопрос, который должен быть задан, если мы хотим избежать недоразумений, которые нам угрожают, — полагает аль-Фаруки, — заключается в следующем: кто или что будет считаться говорящим от имени ислама? Всем нам хорошо известны многочисленные сборники часто противоречивых высказываний о музыке, как устных, так и письменных, пришедших из различных регионов и периодов исламской истории. Следует ли считать все эти источники одинаково важными для ислама? Или мы должны довольствоваться изучением мнения только одного человека или одной группы по этому вопросу?» [22, с. 3].

Растерянность Л. Фаруки перед фактом противоречивых высказываний, позднее повторенная А. Шилоах [38, с. 143—155], либо намеренное разделение источников на «важные» и «неважные» обнаруживает желание удалить сам факт противоречия, сократить «неправильные» тексты до «правильных». Однако арабы-мусульмане интенсивно усваивали музыкальное наследие покоренных культур, оказавшихся в их расширенных границах, именно благодаря отсутствию жесткого деления поступков на только «дозволенные» и только «запретные». Нормативная система была гибкой и, по сути, неопределенной. Вместо этого юриспруденция делила действия на те, что предписаны божественным Законом (*ṣarī‘a*) и выполнение которых вознаграждается, а невыполнение карается, и поступки, которые запрещены и несовершение которых награждается, а совершение, напротив, наказывается. Наряду с этой парой действовала другая из «рекомендуемых» поступков, неисполнение которых не наказывается, но совершение которых вознаграждается, и «нерекондуемых» поступков, совершение которых не наказывается, но воздержание от которых вознаграждается. Нако-

лет, где уточняется перевод и смысловое наполнение терминов исламского права.

Вопрос о музицировании и исламском праве как проблема методологии

нец, уникальной является позиция «безразличного», когда поступки не влекут за собой ни наказания, ни награды⁽¹⁸⁾.

Действия музыканта

По контрасту с латинским Западом, в арабо-мусульманской культуре не было и не могло быть единого центра для управления и ниспослания вердиктов, касающихся музицирования. Там не было института церкви, не было Папы, суждению которого подчинились бы верующие, не было иерархии, строго контролирующей выполнение сверху донизу, уравнивающей и выправляющей нормы под единое непреложное правило. Исламское право *не расценивало множественность мнений по одному и тому же факту как ошибку или недоразумение*. Это структурное явление, встроенное в систему мышления и обусловленное ею. Интрига не в том состоит, что категория «нерегулируемого» в пятичленной оценочной системе могла быть «игольным ушком», сквозь которое проникала бы большая часть местных музыкальных традиций, усвоенных и приспособленных к строительству нового стиля профессиональной музыки исламизированного мира — искусства *maqām*⁽¹⁹⁾. Она скрыта в логике связывания суждения, выносимого правоведом, с его источниками.

Источниками суждения признаются: (1) *Qur‘ān* как священная книга мусульман; (2) *sunna* (араб. «закон», «образец») — как корпус текстов *aḥādīṭ* (ед. ч. *ḥadīṭ*), о словах и поступках пророка Мухаммада, «не имеющий однозначно определенного объема, поскольку состав сунны существенно различается в зависимости от доктринальных и правовых установок той или иной группы мусульман, как суннитов, так и шиитов» [2, с. 29]⁽²⁰⁾; (3) *iğmā‘* — единогласие и (4) *ḳiyās* — со-

(18) Об этом см. [9, с. 164—165].

(19) Об этом см. [17, с. 181—183].

(20) Тексты сунны представлены сборниками *aḥādīṭ*. В *sunna* также включаются рассказы, не имеющие нормативного содержания, в которых раскрываются те или иные вопросы вероучения. «*sunna* — второй по значимости источник права после Корана. Конкретные детали *Sunna* — то есть то, что Пророк сделал или сказал, или даже молчаливо одобрил — приняли форму конкретных повествований, которые стали известны как *ḥadīṭ* (одновременно собирательное и единственное существительное, относящееся к «телу» *ḥadīṭ* в целом и к одному *ḥadīṭ*, в зависимости от контекста). Например, *Sunna* Пророка обычно поощряет право на частную собственность, но точная природа этого

измерение (см. ниже). Однако ни один из четырех источников сам по себе не дает ответа на вопрос о музицировании и исламском праве, а только в уравнивании с юридической нормой как «ветвью». Аш-Шафи'и (767—820), зафиксировавший метод выведения юридических норм, утверждал: «Говорить о чем-либо: „это разрешено“ или „это запрещено“, — можно только на основе знания. Знание — это известие (*ḥabar*) в Писании, или же сунна, или единогласное решение (*iğmā'*), или соизмерение (*kiyās*)» [36, с. 39, цит. по 11, с. 82].

Все названные выше четыре источника обобщаются как Закон (*ṣarī'a*), и к последнему из них — соизмерению — прибегают в том случае, если три первых из них не дают ответа. В последнем случае различают так называемые четыре столпа («*arkān*»), на которых оно основывается: это «„основа“ (*'aṣl*), или исходное (то, по чему соизмеряют); „ветвь“ (*far'*), или обсуждаемое (то, что соизмеряют); „норма“ (*ḥukm*), установленная для основы; „обоснование“ (*'illa*) этой нормы, которое должно быть общим для основы и ветви» [18, с. 241, цит. по 11, с. 5—6]. Правовед, если предписано школой, проводит процедуры установления и обоснования юридической нормы между «основой» и «ветвью». Обратим внимание на принцип их связывания. Как соотносится то, по чему соизмеряют, с тем, что именно соизмеряют?

Если римское право считает несправедливыми законы, не попадающие под общие принципы, то *исламское право не связывает их по пространственной интуиции части и целого*, а руководствуется процедурой сведения «ветви» к «корню», используя растительную метафору. Будучи метакатегорией, она работает во всех областях теоретического мышления арабо-мусульманской культуры⁽²¹⁾. Это принцип, согласно которому из одного корня могут быть выведены разные ветви, *связанные не между собой, а с «корнем»*, в качестве ко-

права не была ясна до тех пор, пока не стали известны соответствующие рассказы. Так, в одном из таких *ḥadīṭ* мы узнаем, что, когда Пророк однажды услышал, что кто-то выращивал растения на земле своих соседей без ведома последних, он сказал: „Тот, кто сажает без разрешения на участке, принадлежащем другим людям, не может владеть урожаем, хотя он имеет право на заработную плату [за свой труд]“. В контексте прав собственности он также сказал: „Тот, кто незаконно присваивает себе хотя бы один фут земли [от другого], Бог заставит семь кусков земли рухнуть на него, когда наступит Судный День“» [24, с. 16].

(21) Подробнее см. «Как можно сегодня строить философию сознания?» [8].

торого выступают текстуально закрепленные *Qur'ān* и *sunna*. Поэтому *вынесение по одному и тому же случаю исполнения музыки различных суждений, или юридических норм, выполняющих функцию «ветви», было обычным делом, если эти «ветви» связывались с основой-«корнем»* (*Qur'ān* и *sunna*): важно было *поддержание связи*, сам процесс указания на *основу-«корень»*, а не приведение всех вынесенных суждений-«ветвей» к единому знаменателю на всей территории халифата. Поэтому различные правовые школы осуществляли разную логику движения от «основы» к «ветви», соответственно — получали разные выводы по одному и тому же факту, иногда даже в пространстве одного города и соседних кварталов. Это, соответственно, не могло в принципе привести к кодификации юридических норм, отталкиваясь от чего, аль-Фаруки, интуитивно ориентирующаяся на западную культуру, формулирует вопрошание о правильных и неправильных источниках. Вот почему энциклопедист ат-Тафтазани (1322—1390), правовед, знаток филологии и аристотелевской логики, писал: «Соизмерение в Законодательстве (*ṣar'*) — это *равенство ветви основе* по обоснованию ее нормы. Соизмерение относится к числу доказательств норм. Значит, должна быть искомая норма, у которой необходимо должно иметься вместилище. Цель — утвердить данную норму за этим вместилищем ввиду ее утвержденности в другом вместилище, с которым это соизмеряется. *Это — ветвь, а то — основа*, поскольку это строится на том и нуждается в нем (курсив мой. — Г.Ш.)» [11, с. 7]. Другими словами, *равенство* (*musāwāt*) мыслится не между «ветвями» как выносимыми суждениями, а *достигается в процессе уравнивания нормы с источником, то есть — основы-«корня» и «ветви»*. Равенство — это баланс между основой и ветвью, но не равенство ветвей.

Таким образом, действие и этичность поступков исполнителя, ученого-музыканта или слушателя музыки оценивается не применительно к единичной индивидуальности, а в процессуальной связке человека с человеком или с богом. Выносимые суждения не кодифицируются, потому что осуществляются параллельно всеми основными суннитскими и шиитскими правовыми школами (ханафиты, маликиты, шафииты, ханбалиты, джафариты)⁽²²⁾ без приведения к единому

(22) Сунниты и шииты — две основные ветви ислама, которые различаются взглядами

знаменателю. Однако противоположные решения объединяет то, что все они выводятся из единого корня. Один и тот же случай может быть рассмотрен разными правовыми школами контрастно, вплоть до противоположных суждений, тогда как внутри самих школ расхождений обычно не возникает⁽²³⁾. Этот факт объясняет противоречивую палитру оценки поступков профессиональных музыкантов и всех музицирующих, с одной стороны, а с другой — факты их личной биографии, когда в поисках справедливого решения они перемещались с одного конца халифата в другой, из одного края исламизированного мира на другой в поисках защиты от несправедливого вердикта, вынесенного юристом. Та же самая картина предстает во множественных комментариях на Qur'ān и sunna, проникавших в сочинения о музыке. Даже если сама основа, скажем, ḥadīṭ объявлялся какой-либо правовой школой недостоверным, он все равно попадал в текст трактата. Характерный пример⁽²⁴⁾: «В присутствии господина⁽²⁵⁾, посланника [Мухаммада] — да благословит его Бог и приветствует! — распевали эти стихи в pardah-i Rahāwī⁽²⁶⁾ {начало араб.: Змея страсти ужалила мою печень / теперь ни врач не поможет, ни заклинатель // Только Возлюбленный, в которого влюблен, / владеет и заговором [против укуса], и противоядием. Некто прочитал эти два стиха (bayt) в присутствии пророка — мир ему! — так, что [с его плеч] упал плащ. Муавийа⁽²⁷⁾

на вопрос о преемственности власти после пророка Мухаммада и, соответственно, выведением юридической нормы в рамках правовой школы (сунниты утверждают истинность выборной власти из потомков племени курайшитов, к которому принадлежал сам пророк, а шииты утверждают истинность наследования власти потомками имама Али — двоюродного брата и одновременно зятя пророка Мухаммада).

(23) Вот почему Луиз аль-Фаруки совершает еще одну ошибку, интуитивно исходя из предполагаемой кодификации, и говорит, что «информация должна быть собрана из тех источников, которые получили заметную степень консенсуса проблем самого мусульманского общества. К ним относятся основатели четырех школ исламского права Абу Ханифа (ум. 767), Малик ибн Анас (ум. 795/6), аль-Шаф'ийи (ум. 820) и Ахмад ибн Ханбаль (ум. 855); великие представители юридической традиции и таких лидеров богословских или философских течений, как Аби Хамид аль-Газали и Ибн-Таймийа» [22, с. 4].

(24) Перевод с перс. и араб. Г.Б. Шамилли, А.В. Смирнова.

(25) Ḥaḏrat — господин, праведник, человек с высоким религиозным званием.

(26) Pardah-i Rahāwī (= араб. maqām Rahāwī) — одна из двенадцати звуковых структур, впервые обоснованных в теории Сафи ад-Дина аль-Урмави под видовым названием šādd (мн. ч. šūdūd).

(27) Основатель и первый халиф династии Омеййадов, известный своей красотой и преклонением перед традициями Византии, принявший ислам вопреки воле родителей, тем не менее расширивший его влияние в том числе в качестве судьи, рассматривавшего

Вопрос о музицировании и исламском праве как проблема методологии

сказал [ему]: „Ты разыгрываешь лучше всех!“ Пророк — мир ему! — ответил: „Перестань, Муавийа, кто не терял голову при упоминании о Возлюбленном? {конец араб. “»⁽²⁸⁾.

Этот ḥadīṭ встречается в нескольких второстепенных сборниках сунны и не признается законооведами достоверным. Мнения трех выдающихся ученых — ханбалита Ибн Таймийи (ум. 1328), корановеда шафиита ас-Суйути (ум. 1505) и аль-Кинани (ум. 1555) сходятся в том, что это сообщение относится к апокрифическим преданиям о пророке Мухаммаде, не вошедшим в свод достоверных [25, с. 352; 26, с. 233]. Оно считается подложным или сфабрикованным (mawzū'). На том основании, что событие передает якобы состояние радения, в которое пророк впал после слушания (samā') стихов, пропетых арабом-бедуином, Ибн Таймийа высказывает предположение, что этот рассказ был сфабрикован в суфийских кругах с целью легитимации практики суфийских радений [25, с. 598].

Тем не менее суждение самого сурового и непримиримого законооведа не помешало ввести данный ḥadīṭ в главу персидского трактата о музыке XIV века, названную «В упоминание имен распоряжающихся этим искусством (читай «музыкантов». — Г.Ш.)»⁽²⁹⁾. Это значит, что место, время и социокультурный контекст этого памятника музыкальной мысли благоприятствовали такому содержанию, оно было одобрено благодаря процессуальному сведению суждения как «ветви» к источнику как «корню» частным усилием законооведа.

Заключение

Попробуем суммировать сказанное выше следующим образом.

1. Вопрос о музицировании и исламском праве рассмотрен в русле логико-смыслового подхода, учитывающего контрастные типы мышления, в частности арабскую языковую картину мира и теоретическое мышление культуры в процедуре умозаключения, применяемой при вынесении суждения.

споры между ближневосточными христианскими общинами.

(28) Ḥabīb (досл. «возлюбленный»); в суфизме — метафора бога.

(29) Комментированный перевод этой главы трактата Maqāsid al-alḥān «Назначения мелодий» Абд аль-Кадира аль-Мараги (1353–1435) см. [17, с. 177–191].

2. Не столь важно, как именно сформулирована тема в современном исследовании — «ислам и музыка» или «музицирование и исламское право». Важно, чтобы проблема сосредотачивалась не на музыке, музыкантах и инструментах как предметах, а на поступках, или действиях, то есть на музицировании и слушании.

3. На том основании, что юридическая власть была эпистемической (то есть основанной на знании), а не политической, социальной и даже не религиозной, что она сосредоточивалась в руках частных законовладельцев, в арабо-мусульманской культуре (VII—XIX веков) не было и не могло быть единого центра для выработки того или иного законодательного решения, касающегося музицирования/слушания. Это давало художнику (в широком смысле слова) возможность свободного передвижения на огромной территории в поиске нужного вердикта собственным действиям, попутно способствуя развитию теоретического и практического искусства, а также обмену художественным опытом.

4. Контрарное противоположение «дозволенное — запретное — нейтральное» в работах западноевропейских музыковедов не основано на юридической практике арабо-мусульманской культуры; оно появилось в современной научной литературе как результат перенесения мыслительных интенций исследователя на чужой языковой материал; этому в определенной степени способствовало отсутствие междисциплинарного сотрудничества ученых по данному вопросу.

5. При условии смены подхода с универсалистского на логико-смысловой, на первом плане вопроса появляется выработанная в самой культуре пятиуровневая система оценки действия, согласно которой функционировали исламское право и процедура умозаключения, приводящая к равенству того, по чему соизмеряют (основа-«корень») с тем, что именно соизмеряют («ветвь») — то есть к равенству «основы» и «ветви».

6. Результаты данного исследования не могут быть механически применимы к истории мусульманской части Российской империи и современных постсоветских государств, где отношение музицирования и исламского права не ограничивается содержанием процессуальной логики, несмотря на внешнее сходство с классическим исламом. Другими словами, методологически ошибочно рассматривать в едином исследовательском ключе классическую арабо-мусульманскую

культуру и российский (в широком смысле слова) ислам при решении этой проблемы, не отличая одно от другого.

7. Напротив, современная история других регионов включает случаи установления исламского права в полноценном масштабе с точки зрения описанных выше механизмов смыслополагания. Речь о иранской исламской революции, которая потрясла мир непредсказуемостью и быстротой наступивших изменений. «В первые месяцы революции символы, касавшиеся чувствительных моментов Закона, получили первоочередное внимание, так как это был испытательный полигон. Как может исламское государство, исламская революция продолжать поддерживать идолопоклоннические кощунственные законы шаха? Поэтому ночные клубы, алкогольные магазины, музыка (включая видео и кассеты), танцы и продажа свинины были немедленно объявлены вне закона. Вскоре после этого Конституция запретила ростовщичество, определив его по ст. 43, и в течение четырех месяцев после рождения новой Республики исламские уголовные законы были введены вместо шахского уголовного кодекса, основанного на французском уголовном кодексе 1816 года. Однако даже это уголовное право оказалось слабым, требуя дополнительных законодательных актов в 1982, 1988, 1989, 1992 и 1996 годах, чтобы придать ему конкретную и более полную форму...» [24, с. 155]. Как известно, последующие изменения привели к легализации музыки на радио и телевидении, торговле видео, шахматами и другими видами развлечений, которые якобы запрещаются исламом. Другими словами, «реальность, стоящая за повторной легализацией „допустимых“ развлечений, заключалась в неэффективности запрета 1979 года, выдвинувшего на первый план неспособность правительства запретить популярные практики. Хотя это было представлено общественности не как отступление, а как политика, действующая в интересах общества, для самого религиозного руководства это было, как дают основание считать их фетвы (читай «вердикты». — Г.Ш.), смягченной уступкой в пользу пагубных последствий современности, поскольку такое законодательство по крайней мере позволило бы исламским телевизионным программам и классической иранской музыке конкурировать с их западными аналогами» [24, с. 155]. Хотя этот факт трактуется с позиции «выбора наименьшего зла» [24, с. 155], на самом деле мы наблюдаем ровно тот же самый механизм разворачивания

отношения между корнем и ветвями по процессуальному типу, который когда-то в прошлом обеспечил разнообразие и богатство музыкальной практики на территории исламизированного мира.

Вопрос о музицировании и исламском праве как проблема методологии

Список литературы:

- 1 Зеленина Г. Из экклесии в синагогу: казус дьякона Бодо и судьба евреев Европы // Лехаим. 2011. № 226. С. 25–29.
- 2 История арабо-мусульманской философии: Учебник и Антология / под ред. А.В. Смирнова. М.: Академический проект; Садра, 2020. 623 с.
- 3 Концептуализация музыки в авраамических традициях – 2018: коллективная монография / Отв. ред. д. иск. Г.Б. Шамилли // Сайфуллина Г.Р. Слово Корана в спорах о дозволенности музыки в Исламе. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 228–241.
- 4 Крачковский И.Ю. Арабская культура в Испании. Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1937. 32 с.
- 5 Нуриева К.А. Идея создания общепоркского литературного языка // Гілея. Научный вестник. 2014. № 90. С. 281–284.
- 6 Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X–XIV века). М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. 224 с.
- 7 Сергеева Т.С. Придворная традиция на средневековом арабском Востоке: статус музыканта и проблема творчества (на материале средневековых источников) // Музыкальная Академия. 2008. № 3. С. 180–187.
- 8 Смирнов А.В. Дискуссия: С.Ю. Бородай, Т.Г. Корнеева, В.К. Солондаев, Ю.Е. Федорова [Тема: «Как можно сегодня строить философию сознания?» Часть 1] // Семинар «Науки о человеке и обществе в цифровую эпоху» в рамках проекта «Новейшие тенденции развития наук о человеке и обществе в контексте процесса цифровизации и новых социальных проблем и угроз: междисциплинарный подход», 2020–2022. 11 декабря 2020. URL: <https://iphras.ru/megaseminar.htm> (дата обращения 11.06.2021).
- 9 Смирнов А.В. Культура ислама: от смысла к стилю / интервью А.А. Амраховой // Musiqi Dunyasi. 2002. № 1–2. С. 164–165.
- 10 Смирнов А.В. Логико-смысловые основания арабо-мусульманской культуры: семиотика и изобразительное искусство. М.: ИФРАН, 2005. 254 с.
- 11 Смирнов А.В. О формализации умозаключения в процессуальной логике. Часть I // Философский журнал. 2017. Т. 10. № 4. С. 72–92.
- 12 Суйути Джалал ад-Дин, ас. Совершенство в коранических науках. Вып. 1: Учение о толковании Корана. М.: ИД «Муравей», 2000. 240 с.
- 13 Фролов Д.В. Арабская филология: грамматика, стихосложение, корановедение: статьи разных лет. М.: Языки славянской культуры, 2006. 440 с.
- 14 Чалисова Н.Ю., Смирнов А.В. Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики // Сравнительная философия. М.: Вост. лит. РАН, 2000. С. 245–344.
- 15 Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: Композитор, 2007. 447 с.
- 16 Шамилли Г.Б. Конгломерат или структурность? К проблеме методологии исторического знания // Философский журнал: научно-теоретический журнал. 2018. Т. 11. № 1. С. 62–81.
- 17 Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства maqām. М.: Языки славянских культур, Садра, 2020. 552 с.
- 18 'Amidi Sayf al-dīn, al. Al-iḥkām fi 'uṣūl al-aḥkām [Точное изложение основ выведения норм]: в 4 т. Т. 3. Al-Riyyāz: Dār al-Ṣumay'ī, 2003.
- 19 Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics. Vol. I. A-Ed. Brill Leiden – Boston, 2006. 674 p.

- 20 Farmer H.G. A History of Arabian Music to the XIII cent. London, 1929. 15 p.
- 21 Faruqi I.R., Faruqi L.L. al. Handasah al Sawt or The Art of Sound // The Cultural Atlas of Islam. Macmillan publishing Company, 1986. Pp. 441–479.
- 22 Faruqi L.I. al. Music, musicians and Muslim law // Asian Music. 1985. Vol. 17. No. 1. Pp. 3–36.
- 23 Ġābirī al. Bunyat al-'akl al-'arabiyy: dirāsa taḥlīliyya naqdiyya li-nuzum al-ma'rifa fi al-ṭaqāfa al-'arabiyya [Структура арабского разума: критическое аналитическое исследование эпистем арабской культуры]. Beirut, 2009.
- 24 Hallaq W.B. An Introduction to Islamic Law. Cambridge University Press, 2009. 208 p.
- 25 Ibn Taymiyya. Ar-radd 'alā al-mantiqiyyīn al-musammā 'aydan Naṣīḥat ahl al-'Imān fī ar-radd 'alā mantiq al-uyūnān [«Отпор логикам», известный также как «Совет верующим, как дать отпор греческой логике»] / Ред. Абд а-Ḥамад Шараф ад-Дйн ал-Кабтй. Бейрут: Му'ассасат ар-Райһан, 2005. 588 с.
- 26 Kinani Abu al-Hasan. Tanzih al-ṣarī'a al-marfu'a 'an al-aḥbar al-ṣani'a al-mawzū'a [Непогрешимость закона...]. Ġild II. Beirut: Dār al-kutūb al-'ilmiyya, 1978.
- 27 Lewisoḥn L. The Sacred Music of Islam: Sama' in the Persian Sufi Tradition // British Journal of Ethnomusicology. 1997. Vol. 6. Pp. 1–33.
- 28 Michon J.-L. Sacred Music and Dance in Islam // Sufism. Love and Wisdom / Ed. by J.-L. Michon and R. Gaetani. World Wisdom. Inc., 2006. Pp. 153–178.
- 29 Nasr Seyyed Hossein. Islam and Music: The Legal and Spiritual Dimensions // Enchanting Powers: Music in the World's Religions / Ed. by Lawrence Eugene Sullivan. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. Pp. 219–235.
- 30 Neubauer E. Arabic Writings on Music / Eight to Nineteenth Centuries // The Garland Encyclopedia of World Music. VI. The Middle East. New York, 2002. Pp. 363–385.
- 31 Newman J.A. Clerical Perceptions of Sufi Practices in Late Seventeenth-Century Persia. Arguments Over the Permissibility of Singing (Ghinā') / ed. by L. Lewinson and D. Morgan // The Heritage of Sufism. 1999. Vol. III. Pp. 135–164.
- 32 Numān Abū Ḥanīfah ibn Muḥammad. The Pillars of Islam: Daā'im al-Islām, translated by Asaf Ali Asghar Fyzee and Ismail Kurban Husein Poonawala. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- 33 Paulus Alvarus Cordubensis. Indiculus luminosus // Patrologia Latina. Vol. CXXI. Col. 555–556.
- 34 Roth N. Jews, Visigoths and Muslims in medieval Spain: Cooperation and conflict. Leiden: E.J. Brill Roth, 1994. Pp. 54–55.
- 35 Roychoudhury M.L. Music in Islam // The Journal of Asiatic Society. Letters. 1957. Vol. XXIII. No. 2. Pp. 46–102.
- 36 Šāfi' al-. Al-risāla [Трактат]. Miṣr, 1938.
- 37 Safran J.M. Identity and Differentiation in Ninth-Century al-Andalus // Speculum. 2001. Vol. 76. p. 597.
- 38 Shiloah A. Music and Religion in Islam // Acta Musicologica 69. 1997. Jul. – Dec. No. 2. Pp. 143–155.
- 39 Shiloah A. The Music in the World of Islam // A Social-Cultural Study. Detroit, Wayne State University Press, 1995. Pp. 143–155.
- 40 Simonet F.J. Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes precedido de un estudio sobre el dialecto hispanomozárabe. 2 vols. Madrid: Fortanet. 1888. V. I, x; Schack, Adolf Friedrich von. Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. 2nd ed., 2 vols. Stuttgart: Verlag der Cotta'schen Buchhandlung. von Schack, 1877.
- 41 Suyūfī Ġalāl ad-Dīn. Al-ḥāwī fī-l-fatāwa fī al-fiqh wa 'ulūm al-tafsīr wa al-ḥadīth wa al-usūl wa al-nahw wa al-i'rab wa sa'ir al-funūn [Всеобъемлющие решения по фикху, наукам комментирования [Корана], хадисам, основам [фикха], синтаксису, словообразованию и другим наукам]. Beirut: Dar al-qutūb al-'ilmiyya, 2000.
- 42 Wright R. Late Latin and early Romance in Spain and Carolingian France. Liverpool: Cairns, 1982. 322 p.

Вопрос о музичировании и исламском праве как проблема методологии

References:

- 1 Zelenina G. Iz ekklesii v sinagogu: kazus d'yakona Bodo i sud'ba evreev Evropy [From the Ecclesia to the Synagogue: the Case of Deacon Bodo and the Fate of the Jews of Europe]. *Lekhaim*, 2011, no. 226, pp. 25–29. (In Russ.)
- 2 *Istoriya arabo-musul'manskoj filosofii: Uchebnik i Antologiya* [History of Arab-Muslim Philosophy: Textbook and Anthology], ed. A.V. Smirnov. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., Sadra Publ., 2020. 623 p. (In Russ.)
- 3 *Konceptualizaciya muzyki v avraamicheskikh tradiciyah – 2018: kollektivnaya monografiya* [Conceptualization of Music in the Abrahamitic Traditions – 2018: Collective Monograph], ed. G.B. Shamilli. Sajfullina G.R. Slovo Korana v sporah o dozvolennosti muzyki v Islame [The Word of the Qur'an in the Debate About the Permissibility of Music in Islam]. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya Publ., 2018, pp. 228–241. (In Russ.)
- 4 Krachkovskij I.Yu. *Arabskaya kul'tura v Ispanii* [Arabic Culture in Spain]. Moscow, Leningrad, Izd-vo Akad. nauk SSSR Publ., 1937. 32 p. (In Russ.)
- 5 Nurieva K.A. Ideya sozdaniya obshchetyurkskogo literaturnogo yazyka [The Idea of Creating a Common Turkic Literary Language]. *Gileya. Nauchnyj vestnik*, 2014, no. 90, pp. 281–284. (In Russ.)
- 6 Rejsner M.L. Evolyuciya klassicheskoj gazeli na farsi (X–XIV veka) [Evolution of the Classic Gazelle in Farsi (X–XIV Centuries)]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaya redakciya vostochnoj literatury Publ., 1989. 224 p. (In Russ.)
- 7 Sergeeva T.S. Pridvornaya tradiciya na srednevekovom arabskom Vostoke: status muzykanta i problema tvorchestva (na materiale srednevekovyh istochnikov) [Court Tradition in the Medieval Arab East: the Status of a Musician and the Problem of Creativity (Based on Medieval Sources)]. *Muzikal'naya Akademiya*, 2008, no. 3, pp. 180–187. (In Russ.)
- 8 Smirnov A.V. Diskussiya: S.Yu. Borodaj, T.G. Korneeva, V.K. Solondaev, Yu.E. Fedorova. Tema: "Kak možno segodnya stroit' filosofiyu soznaniya?" Chast' 1 [Discussion: S.Yu. Borodaj, T.G. Korneeva, V.K. Solondaev, Yu.E. Fedorova. Topic: "How Can One Build a Philosophy of Consciousness Today?" Part 1]. Seminar "Nauki o cheloveke i obshchestve v cifrovuyu epohu" v ramkah proekta "Novejšhie tendencii razvitiya nauk o cheloveke i obshchestve v kontekste processa cifrovizacii i novyh social'nyh problem i ugroz: mezhdisciplinarnyj podhod", 2020–2022. Dec. 11, 2020. Available at: <https://iphras.ru/megaseminar.htm> (accessed 11.06.2021). (In Russ.)
- 9 Smirnov A.V. Kul'tura islama: ot smysla k stilyu [The Culture of Islam: From Meaning to Style], interview by A.A. Amrahova. *Musiqi Dunyasi*, 2002, no. 1–2, pp.164–165. (In Russ.)
- 10 Smirnov A.V. *Logiko-smyslovyje osnovaniya arabo-musul'manskoj kul'tury: semiotika i izobrazitel'noe iskusstvo* [Logical and Semantic Foundations of the Arab-Muslim Culture: Semiotics and Fine Arts]. Moscow, IFRAN Publ., 2005. 254 p. (In Russ.)
- 11 Smirnov A.V. O formalizacii umozaklyucheniya v processual'noj logike. Chast' I [On the Formalization of Inference in Procedural Logic. Part I]. *Filosofskij zhurnal*, 2017, vol. 10, no. 4, pp. 72–92. (In Russ.)
- 12 Sujuti Dzhahal ad-Din, as. *Sovershenstvo v koranicheskikh naukah. Vyp. 1: Uchenie o tolkovanii Korana* [Excellence in the Quranic Sciences. Issue 1: Teaching on the Interpretation of the Koran]. Moscow, Muravej Publ., 2000. 240 p. (In Russ.)
- 13 Frolov D.V. *Arabskaya filologiya: grammatika, stihoslozhenie, koranovedenie: stat'i raznyh let* [Arabic Philology: Grammar, Versification, Koranic Studies: Articles from Different Years]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2006. 440 p. (In Russ.)

- 14 Chalisova N.Yu., Smirnov A.V. Podrazhaniya vostochnym stihotvorcam: vstrecha russkoj poezii i arabo-persidskoj poetiki [Imitations of Oriental Poets: a Meeting of Russian Poetry and Arab-Persian Poetics]. *Sravnitel'naya filosofiya* [Comparative Philosophy]. Moscow, Vost. lit. RAN Publ., 2000. S. 245–344. (In Russ.)
- 15 Shamilli G.B. *Klassicheskaya muzyka Irana. Pravila poznaniya i praktiki* [Classical Music of Iran. The Rules of Knowledge and Practice]. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 447 p. (In Russ.)
- 16 Shamilli G.B. Konglomerat ili strukturnost'? K probleme metodologii istoricheskogo znaniya [Conglomerate or Structurality? To the Problem of the Methodology of Historical Knowledge]. *Filosofskij zhurnal: nauchno-teoreticheskij zhurnal*, 2018, vol. 11, no. 1, pp. 62–81. (In Russ.)
- 17 Shamilli G.B. *Filosofiya muzyki. Teoriya i praktika iskusstva maqam* [Philosophy of Music. The Theory and Practice of Maqam Art]. Moscow, Yazyki slavyanskih kul'tur Publ., Sadra Publ., 2020. 552 p. (In Russ.)
- 18 'Āmidī Sayf al-dīn, al. *Al-iḥkām fī 'uṣūl al-aḥkām* [An Accurate Statement of the Basics of Norm Derivation]. In 4 volumes. Vol. 3. Al-Riyyāz: Dār al-Ṣumay'ī, 2003.
- 19 *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*. Vol. I. A-Ed. Brill Leiden – Boston, 2006. 674 p.
- 20 Farmer H.G. *A History of Arabian Music to the XIII cent.* London, 1929. 15 p.
- 21 Faruqi I.R., Faruqi L.L. al. *Handasah al Sawt or The Art of Sound. The Cultural Atlas of Islam*. Macmillan publishing Company, 1986, pp. 441–479.
- 22 Faruqi L.I. al. Music, musicians and Muslim law // *Asian Music*, 1985, vol. 17, no. 1, pp. 3–36.
- 23 Ġābirī al. *Bunyat al-'akl al-'arabiyy: dirāsa taḥlīliyya naqḍiyya li-nuzum al-ma'rifa fī al-faḳāfa al-'arabiyya* [The Structure of the Arab Mind: A Critical Analytical Study of the Epistems of Arab Culture]. Beirut, 2009.
- 24 Hallaq W.B. *An Introduction to Islamic Law*. Cambridge University Press, 2009. 208 p.
- 25 Ibn Taymiyya. *Ar-radd 'alā al-mantḥiqiyyīn al-musammā 'aydan Naṣiḥat ahl al-'imān fī ar-radd 'alā mantḥik al-yūnān* [“Rejection of Logicians”, Also Known as “Advice to Believers on How to Resist Greek Logic”], ed. Abd a-Ṣamad Sharaf ad-Dīn al-Kabṭī. Beirut, Mu'assasat ar-Rajjān, 2005. 588 c.
- 26 Kinani Abu al-Hasan. *Tanzih al-ṣari'a al-marfu'a 'an al-aḥbar al-ṣani'a al-mawḏū'a* [Infallibility of the Law...]. Ġild II. Beirut, Dār al-kutūb al-'ilmiyya, 1978.
- 27 Lewisohn L. The Sacred Music of Islam: Sama' in the Persian Sufi Tradition. *British Journal of Ethnomusicology*, 1997, vol. 6, pp. 1–33.
- 28 Michon J.-L. Sacred Music and Dance in Islam. *Sufism. Love and Wisdom*, ed. by J.-L. Michon and R. Gaetani. World Wisdom. Inc., 2006, pp. 153–178.
- 29 Nasr Seyyed Hossein. Islam and Music: The Legal and Spiritual Dimensions. *Enchanting Powers: Music in the World's Religions*, ed. by Lawrence Eugene Sullivan. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997, pp. 219–235.
- 30 Neubauer E. Arabic Writings on Music. Eight to Nineteenth Centuries. *The Garland Encyclopedia of World Music. VI. The Middle East*. New York, 2002, pp. 363–385.
- 31 Newman J.A. Clerical Perceptions of Sufi Practices in Late Seventeenth-Century Persia. Arguments Over the Permissibility of Singing (Ghinā), ed. by L. Lewinson and D. Morgan. *The Heritage of Sufism*, 1999, vol. III, pp. 135–164.
- 32 Numān Abū Ḥanīfah ibn Muḥammad. *The Pillars of Islam: Da'īm al-Islām*, translated by Asaf Ali Asghar Fyze and Ismail Kurban Husein Poonawala. 2 vols. Oxford, Oxford University Press, 2002.
- 33 Paulus Alvarus Cordubensis. *Indiculus luminosus. Patrologia Latina*, vol. CXXI, col. 555–556.
- 34 Roth N. *Jews, Visigoths and Muslims in medieval Spain: Cooperation and conflict*. Leiden, E.J. Brill Roth, 1994, pp. 54–55.
- 35 Roychoudhury M.L. Music in Islam. *The Journal of Asiatic Society, Letters*, 1957, vol. XXIII, no. 2, pp. 46–102.
- 36 Šāfi'ī al-. *Al-risāla* [Treatise]. Miṣr, 1938.
- 37 Safran J.M. Identity and Differentiation in Ninth-Century al-Andalus. *Speculum*, 2001, vol. 76, pp. 597.
- 38 Shiloah A. Music and Religion in Islam. *Acta Musicologica* 69, 1997, Jul. – Dec, no. 2, pp. 143–155.
- 39 Shiloah A. *The Music in the World of Islam. A Social–Cultural Study*. Detroit, Wayne State University Press, 1995, pp. 143–155.
- 40 Simonet F.J. *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes precedido de un estudio sobre el dialecto hispanomozárabe*. 2 vols. Madrid, Fortanet, 1888. V. I, x, Schack, Adolf Friedrich von. Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. 2nd ed., 2 vols. Stuttgart, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, von Schack, 1877.
- 41 *Suyūṭī Ḡalal ad-Dīn. Al-ḥāwī fī-l-fatāwa fī al-fiqh wa 'ulūm al-tafsīr wa al-ḥadīṯ wa al-usūl wa al-nahw wa al-'irab wa sa'ir al-funūn* [Comprehensive Solutions for Fiqh, Science of Commentary [Koran], Hadith, Fundamentals [Fiqh], Syntax, Word Formation and Other Sciences]. Beirut, Dar al-qutūb al-'ilmiyya, 2000.
- 42 Wright R. *Late Latin and early Romance in Spain and Carolingian France*. Liverpool, Cairns, 1982. 322 p.

УДК 78

ББК 85.3

DOI: 10.51678/2226--0072--2021--3-284-305

Ноуршаргх Хосейн Эбрахимович

Ведущий специалист по работе со странами Ближнего и Среднего Востока, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва
 ORCID ID: 0000-0002-8629-1384
 pedram_aria@mail.ru

Ключевые слова: иранская музыка, певческий голос, радиф, дастгах, аваз, гуше, тахрир.

Ноуршаргх Хосейн Эбрахимович

Тахрир как внесловесный музыкальный элемент в искусстве *аваза**

В статье рассматривается феномен *тахрира* — одного из важнейших элементов вокального искусства под названием *аваз* в иранской классической музыке. Будучи потомственным представителем искусства *аваза* и активно концертирующим певцом-солистом в данной традиции, автор строит свои рассуждения на базе обширного практического опыта нескольких поколений иранских певцов. В результате взамен широко распространенной трактовки *тахрира* как орнаментального приема автор дает развернутое объяснение этого феномена в качестве внесловесного многофункционального элемента в развертывании звуковой ткани *аваза*, отмечая его высокую смысловую, психоэмоциональную и формообразующую нагрузку в каждом реализуемом музыкальном построении. Статья сопровождается звуковыми и нотными примерами.

* Аваз (آواز — перс. «песня», «мелодия», «пение») — одно из базовых понятий в иранской классической музыке, наделенное несколькими взаимосвязанными значениями: 1) культивированное, классическое пение; 2) малый цикл (по отношению к большому циклу *дастгаху*) в ладово-композиционной системе иранской классической музыки; 3) раздел реализуемой музыкальной композиции в характере монолога певца (или диалога с инструменталистом — *саз-о аваз*), отличающийся внетрихической временной организацией и спонтанным способом конструирования звукового построения.

Nourshargh Hosein E.

Leading specialist for international affairs with the countries of the Near and Middle East, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow
 ORCID ID: 0000-0002-8629-1384
 pedram_aria@mail.ru

Keywords: Iranian music, singing voice, radif, dastgah, avaz, gushhe, tahrir.

Nourshargh Hosein E.

Tahrir as a Non-Verbal Musical Element in the Art of Avaz

The essay explores the phenomenon of *tahrir*, one of the most important elements of the *avaz* vocal art in Iranian classical music. As a hereditary *avaz* performer and an active concert soloist who has sung in this tradition for a number of years, the author bases his reasoning on the extensive practical experience of several generations of Iranian singers. As a result, instead of interpreting *tahrir* as a purely ornamental device, which is quite a widespread approach to this phenomenon, the author presents its detailed explanation as an extra-verbal multifunctional element in the evolvement of the *avaz* sonic texture, noting its deep semantic, psycho-emotional and form-structural meaning in each particular musical utterance. Audio files and music examples are attached to the essay.

Тахрир — это внесловесный многофункциональный элемент иранского классического пения, характеризующийся изысканной вокальной техникой, связанной с быстрым переключением голосовых регистров (грудного и фальцетного). Это умение управлять дыханием и мышцами голосового аппарата настолько, чтобы создавать эффект «сверкающего» голоса, подобного трелям певчих птиц. Этот элемент предназначен для того, чтобы смысл поющего текста был воспринят более ярко и глубоко, поэтому продолжительность, величина амплитуды и звуковая насыщенность *тахрира* всегда продумывается и контролируется певцом. Таким искусством могут владеть только настоящие мастера иранского *аваза*.

Несмотря на свое очевидное присутствие в искусстве *аваза* в целом и в структуре каждой актуализированной композиции *аваза* в частности, феномен *тахрира* (как часто бывает с вещами «само собою разумеющимися»), хотя и многократно упоминался, но не был удостоен должного внимания в теоретических трудах о музыке. Лишь в самое последнее время в Иране и в России появились работы, где это явление анализируется с той или иной стороны, но все же не во всей своей полноте⁽¹⁾.

Заметим, что во многих трудах *тахрир* преподносится чаще всего как орнаментальный прием, некое украшение к основной мелодии. Между тем место *тахрира* в искусстве *аваза* весьма значительно, уникально и незаменимо. Можно сказать, что, несмотря на мощный культурный фундамент иранской классической музыки в виде колоссального по объему «вокабуляра» ладомелодических единиц и драгоценного свода персидской поэзии, несмотря также на стройный каркас всей этой системы в виде детально разработанного свода правил конструирования музыкальных построений, «фасадом» царственного «здания» этой великой традиции является ее реальное звучание, буквально пропитанное *тахриром* во всех его видах и с первого взгляда, с первого звука ярко и однозначно

(1) Имеются в виду: на персидском языке — Дариуш Талаи. Книга об *авазе* на основе радифа Абдоллаха Давами [9]; Али Казэми. *Тахрир* в иранском *авазе*, с нотными транскрипциями 260 *тахриров* из репертуара иранских исполнителей *аваза* [4]; Хуман Шоқроллахи. Взгляд на вокальную музыку Ирана (радиф) [8]; на русском языке — Г.Б. Шамилли. *Философия музыки. Теория и практика искусства таqат* [2]; Акбара Ирани. *Музыка в исламе // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана. Сборник статей* [1].

указывающее на уникальность, яркое отличие иранской звуковой картины мира от всех других звуковых систем планеты. Собственно, даже на уровне звука иранского *аваза* как отдельной данности, его внутренних свойств, «анатомии» нельзя не заметить, проявление *тахрира*, ибо этот звук отличается сложной внутренней жизнью и буквально «сверкает» сам по себе.

Исходя из сказанного, следует сразу обозначить исследовательский подход, применяемый в данной работе и принципиально основанный на непосредственной исполнительской практике, а не на теоретических штудиях, рассматривающих тот же предмет в контексте философских, религиозных или культурологических концепций, зачастую лежащих в стороне от живой музыки и от ее понимания самими практикующими музыкантами.

Поскольку *тахрир* принадлежит к тем феноменам, ясное представление о которых можно получить только на основе слухового впечатления, предлагаем вниманию читателя звуковой образец *аваза* в исполнении автора статьи. К этому примеру мы еще вернемся в ходе наших рассуждений.

[Аудиопример № 1. *Аваз Шур с наличием тахриров. Поэзия Саади. Исполнитель — Хосейн Ноуршаргх*]

Искусство авазы и феномен тахрира в культурологическом контексте

В развитии всех без исключения музыкальных культур мира наблюдается универсальная закономерность в отношении к философско-символической паре «человеческий голос — музыкальный инструмент», которая в условиях высокой традиции и сакральной звуковой практики превращается в культурную оппозицию: для коммуникации с потусторонним миром и сферой божественного то или иное общество выбирает либо голос, либо инструмент. Системно-типологический анализ проявления данной оппозиции в условиях индоевропейской культурной общности показал, что, в отличие от музыкальных культур Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и некоторых других региональных цивилизаций, отдающих предпочтение музыкальному инструменту в высоких слоях звуковой культуры, индоевропейскую цивилизацию в целом и культуру Ирана в частности можно отнести к *цивилизациям голоса*.

Выбор певческого голоса в качестве репрезентанта духовной сущности своей культуры и сконцентрированной в звуке «модели мира» играет роль мощной объединяющей силы в системе взаимосвязей разнообразных культурных традиций, вовлеченных в формирование надрегиональной и надэтнической индоевропейской культурной общности. Таким образом, наряду с языковым фактором, то есть принадлежностью обществ к индоевропейской языковой семье (что в данном случае не является обязательным условием), примат поющего голоса становится главным признаком индоевропейского общественного сознания.

Певческий голос является одним из важнейших культуурообразующих факторов в процессе формирования и жизнедеятельности индоевропейской культурной общности, где любая структурная ячейка социокультурного организма обладает собственным эталоном звука голоса, воплощающим уровень интеллектуальной и эмоциональной развитости и степень посвященности в художественные каноны.

На опыте многих культур можно видеть, что сфера сакрума (общинных обрядов, молитвенной практики, храмовых ритуалов и религиозных действий) стимулировала развитие трех генеральных типов певца-специалиста: а) *певец «посвященный»*, жрец, хранитель

сокровенных духовных кодов и секретного «языка» общения с богами; б) *певец «знающий»*, транслятор исторической памяти, хранитель генеалогии рода, этического кодекса и «совести» социума (сказитель, *дарвиш, пардэ-хан, нахлаван*); *певец «успокаивающий»*, обладатель выдающихся способностей, мастер духовного наслаждения (придворный певец, звезда городской эстрады).

Для сферы высокой музыкальной традиции и, в частности, классической музыки характерно присутствие третьего из перечисленных типов певца. Именно здесь осуществляется концентрация вырабатываемых в разных слоях данной культуры звуковых идей и интонационно-ритмических моделей, тщательная селекция и обработка этого материала и последующее формирование звукового канона, выражающего всеобщую духовную сущность данной цивилизации, «генетический фонд» ее звуковых кодов. Элементы этой «звуковой сокровищницы» активно используются в музыкальной деятельности всех слоев социума, обеспечивая духовное единство всей культурной системы. Так, многочисленные элементы иранской классической музыки и ее главная составляющая — искусство *авазы* — восприняты всеми слоями иранского общества и повсеместно мерцают в повседневной звуковой жизни иранского народа.

В отношении иранской классической музыки не требует доказательств тот факт, что главным предназначением голоса является его *функция носителя и выразителя слова*. Красота и убедительность голоса воспринимаются тем очевиднее, чем точнее этот голос передает смысл озвучиваемого слова.

Но *голос первичен по отношению к слову*. Присущий человеку до формирования речи, существующий в связи с речью и независимо от нее, голос является самостоятельной формой познания мира, апеллирующей к механизмам интуитивного восприятия. В соотношении со словом голос, минуя интеллектуально-аналитическую процедуру, в режиме сиюминутного озарения открывает глубинные смыслы слова и все его эмоциональные контексты.

Поэтому наряду с крайне важным в постижении иранской музыки вопросом соотношения голоса и поэтического текста столь же актуальным представляется изучение *внесловесных элементов* музыкальной ткани в искусстве *авазы*.

В «Эталонной энциклопедии иранской музыки» («Фарханг-э джам-э музиги Иран») под редакцией Бехруза Ваджани приводится рассуждение Мехди Форуга, автора книги «Шер ва мусиги» («Поэзия и музыка»), где *тахрир* уподобляется приему *гальт* («обороту вокруг себя»), когда певец без использования текста передает определенный смысл, исполняя мелодию на основе гласных «а», «и», «у» и др. Там же приводится определение выдающегося музыканта Мохаммадарезы Лотфи: «Тахрир — это мелодический звук, который производится посредством прохождения воздуха через связки и образует разные формы. Исполнение того или иного *тахрира* зависит от того или иного *дастгаха*⁽²⁾ или *гуше*⁽³⁾» [10, с. 212].

Считается, что первым, кто обратил внимание на важную роль несловесных элементов в вокальной музыке, был великий музыкальный ученый, поэт и каллиграф Абд эль-Кадэр Марагэи (1353—1435). В его собственных сочинениях, а также в описаниях музыки, найденных в Турции, наблюдается использование подобных элементов, называемых им *таранном*. Данный термин не прижился в Иране, но появился в поздних (XIX век) научных текстах о музыке, в которых эти элементы подразделяются на две группы: а) с использованием слов типа «джанам» («душа моя»), «хода» («Боже»), «азизам» («любимая моя»), «хабибам» («друг мой») и др. и б) собственно звуковые, распеваемые на отдельные гласные звуки или слоги: «а», «вай», «ай»,

(2) Дастгах (دستگاه) — перс. «система», «устройство», «структура» — один из основных принципов звукового мышления в иранской классической музыке, реализующийся на нескольких взаимосвязанных уровнях: 1) положение руки музыканта на грифе струнного инструмента; 2) звукоряд; 3) лад; 4) ладовая система; 5) тип звуковой композиции; б) исходное психоэмоциональное состояние и его звуковой образ, запечатленный в канонических моделях и нормах их актуализации.

(3) Гуше (گوشه) — перс. «уголок» — типовые мелодические модели, служащие «строительным материалом» для ладовых систем *дастгахов*. Многие поколения мастеров тратили годы на поиск самых выразительных мелодий (находя их в фольклоре, шиитских и суфийских песнопениях, сочиняя самостоятельно или перенимая у других музыкантов), концентрирующих в себе способность передавать духовную суть того или иного *дастгаха*, его психоэмоциональное состояние. Эти типовые мелодии собраны выдающимися мастерами иранской классической музыки в канонические репертуарные своды *радифы* (ردیف) — перс. «ряд», «строй», «группа»). Одна из наиболее популярных систем *радифа* включает 7 *дастгахов*: Шур, Сегах, Чахаргах, Махур, Хомаюн, Нава, Раст-Панджгах, — и 5 *авазов*: Абу-Ата, Афшари, Дашти, Баят-э Торк и Баят-э Эсфахан.

«ха» и др. Если обратить внимание на сохранившиеся записи XIX века, то можно заметить, что здесь наиболее популярными гласными звуками являются заднеязычный «а» и более легко произносимый «э». При этом «а» сопутствует восходящим интонациям, а «э» — нисходящим.

Феномен *тахрира* столь сложен и многофункционален, что описать его в рамках одной статьи не представляется возможным, тем более что практически любое сведение об этом искусстве нуждается в подтверждении звуковыми примерами. Затронем лишь некоторые важнейшие характеристики этого явления, слабо описанные или вообще не замеченные исследователями иранской музыки.

Тахрир и поэтический текст

Искусство иранского классического пения всегда требовало от исполнителя крепкого знания законов поэтического творчества. Хранение в памяти обширного свода поэтических текстов в разных жанрах (прежде всего, *газелей*⁽⁴⁾), принадлежащих перу великих классиков персидской поэзии Саади (1184—1283/1291?), Хафэза (1325—1389/90) и др., осведомленность в обстоятельствах их сочинения авторами разных эпох и разных философско-идеологических взглядов, ориентированность в правилах метроритмической организации этих текстов и глубокое проникновение в психоэмоциональную природу стиха — это та основа, на которой выстраивается убедительное и художественно неповторимое музыкальное творение мастера *авазы*. В процессе развития классического *авазы* и постепенного внедрения в его ткань *тахрира* в качестве действенного способа раскрытия смысла поющей поэзии установились определенные закономерности в координации *тахрира* и поэтического текста.

(4) Газаль (перс. گزل) — одна из форм традиционной персидской поэзии, включающая от 4 до 12 строф (*бейтов*), где первая строка (*мисра*) первой строфы рифмуется с каждой четной строкой последующих строф. Каждая строфа самостоятельна по своему содержанию, но при этом весь текст *газали* пронизан глубокой внутренней связью. Основная тема высказывания — восхищение красотой и совершенством возлюбленной, горечь разлуки с предметом своего душевного устремления и осознание недостижимости вожделенного идеала. В последнюю строку стихотворения поэт вплетает свой псевдоним.

Так, *тахрир* никогда не искажает и не затмевает собой поэтический текст, а, напротив, углубляет его воздействие, вскрывает эмоциональные подтексты, создает условия для осмысления и прочувствования произнесенного слова.

Тахрир не должен деформировать произношение слов, каждое из которых должно быть выразительно и отчетливо донесено до слуха внимающей публики.

Певец не может в угоду красоте задуманного *тахрира* представлять смысловые акценты в поэтическом высказывании. К слову сказать, певцы, подбирая то или иное поэтическое произведение для реализации своих замыслов, подолгу обдумывают текст стихотворения, анализируют все его мерцающие смыслы и даже нередко консультируются со знатоками поэзии и исследователями творчества конкретного поэта.

В структурном отношении у разных видов *тахриров* есть свое нормативное местоположение: протяженные *тахриры* используются после полной строфы (*бейта*), а если у певца возникает необходимость вставить такой *тахрир* в середине *бейта*, между двумя строками (*мисрами*), то в этом случае первую *мисру* требуется повторить после *тахрира*, чтобы восстановить целостность *бейта*. В большинстве случаев время звучания большого *тахрира* соразмерно протяженности мелодии с поэтическим текстом, но иногда временные рамки *тахрира* могут увеличиваться по мере развития мелодии и перехода ее в верхние слои общего диапазона композиции и возрастания эмоционального напряжения. Это зависит от каждой конкретной творческой задачи и от творческой манеры конкретного певца.

Если большие *тахриры* являются своего рода реакцией на законченную поэтическую мысль, строфу и, соответственно, адекватны по своему размеру целому предложению или большой фразе, то мелкие *хордэ-тахриры* реагируют на отдельные слова, усиливая их смысловой акцент за счет пропевания долгих гласных.

Соотношение тахрира и гуше

Упомянутые выше типовые мелодии *гуше*, из которых выстраивается структура *авазы* или *дастгаха*, классифицируются не только по их модальным или метrorитмическим особенностям, или же по названиям, но также и по соотношению словесного и внесловесного компонентов.

1. Существует довольно большой класс *гуше*, в которых нет поэтического текста и используется только *тахрир*, например так называемый *дарамад* (исходя из этимологии слова, это как бы «вхождение, вступление в дверь» *авазы* или *дастгаха*).

Примером такого *гуше* может послужить *дарамад авазы* Баят-Торк в исполнении Мохаммадарезы Шаджарьяна⁽⁵⁾.

[Аудиопример № 2]

Для наглядности приведем здесь расшифровку данного *дарамادا* в европейской нотации⁽⁶⁾.

Илл. 1. Нотный пример 1. Дарамад Баят-Торк. М. Шаджарьян

- (5) Здесь и далее по тексту приводятся звуковые образцы из аудиозаписи «Вокальный радиф по преданию и исполнению Абдоллаха Даввами» [3].
- (6) Здесь и далее по тексту приводятся нотные образцы из книги «Вокальный радиф Даввами и старые таснифы в нотации Фарамарза Пайвара» [8].

2. В противовес первому типу существуют *гуше*, полностью связанные с поэтическим текстом (например, *гуше*, называемое «Чахарбаг» или «Чахарпарэ» в авазе Абу-Ата).

3. И есть группа *гуше*, соединяющих в разных комбинациях поэтические тексты и *тахриры*. Эта группа имеет внутренне подразделение на четыре части:

а) *дарамад гуше* (то есть *тахрир* без текста);

б) поэтический раздел;

в) *тахрир*, кульминация и *форуд* (возвращение в *дарамад* данного *гуше* или же в *дарамад дастгаха* или *аваза*). *Гуше* такого рода, например *гуше* Оудж в *авазе* Баят-Эсфахан, можно встретить в творчестве Даввами.

Разновидности тахриров и их функций

Все имеющиеся в распоряжении иранских певцов *тахриры* подвергаются группировке по разным признакам. Например, по способу звукоизвлечения и управления воздушным потоком внутри голосового аппарата. Проходящий через голосовую щель воздух может находить выход через рот или нос, отчего, соответственно, меняется окраска звука. Существует также совмещенный способ пропускания воздуха через нос и рот одновременно, порождающий не очень чистый звук (*тахрир гоннэ*).

Пример этого приема можно услышать в исполнении Сейедом Джавадом Забихи *дарамата* Шур:

[Аудиопример № 3]

Тахриры подразделяются также на «движущиеся», то есть *восходящие* и *нисходящие*, и располагающиеся в одном стабильном диапазоне. Как уже упоминалось, *тахриры* могут быть большими или короткими (*хорд-э тахрир*).

Понятие *тахрира* как многофункционального внесловесного элемента в искусстве *аваза* подразумевает большое разнообразие его видов, используемых в разных разделах музыкальной структуры и выполняющих многообразные функции.

Прежде чем рассмотреть вопрос о функциях *тахрира* в структуре *аваза*, остановимся на той его разновидности, которая охватывается

понятием *энгарэ*, обозначающим элемент, повторяющийся в одном и том же виде в любом *дастгахе* или *авазе* (естественно, будучи перенесенным в новую звукоязычную шкалу). Эти *тахриры-энгарэ* не принадлежат ни одному из конкретных *гуше* или *дастгахов*, их можно встретить в легко узнаваемом виде и в Шуре, и в Махуре, и в Дашти, и т.д. Среди *тахриров-энгарэ* в силу их характерности и узнаваемости есть такие, которые получили свое образное наименование, например, *тахриры* Нагус («колокол»), Гатар («очередь»), Больболи (соловей), Чакоши («молоточек»), Зир-о ру («вверх и вниз») и др. Предлагаем послушать образцы этих приемов:

— *тахрир* Нагус в исполнении Абдоллаха Даввами —

[Аудиопример № 4],

— *тахрир* Гатар в исполнении Абдоллаха Даввами —

[Аудиопример № 5],

— *тахрир* Больболи в исполнении Сейеда Ахмада Хана —

[Аудиопример № 6],

— *тахрир* Зир-о ру в исполнении Абдоллаха Даввами —

[Аудиопример № 7].

Тахриры, как уже было отмечено, играют в *авазе* активную смысловую и формообразующую роль, в связи с чем можно обозначить несколько основных функций этого элемента:

Маркировка избранного лада (психоэмоционального и музыкального модуса) и его основных свойств. Эта функция обычно проявляется в *дарамате*. Можно сказать, что с помощью *тахрира* с первых же звуков *дарамата* устанавливается точная ориентировка на определенный модус переживания.

Наполнение *гуше* после отзвучавшего поэтического текста соответствующей эмоциональной краской, продление времени переживания заданного состояния. В этой роли *тахрир* просто неотделим от поэтической части *гуше*.

Обеспечение плавной и неспешной модуляции в рамках одного *дастгаха* или с выходом за его пределы.

Создание более острого драматического ощущения, внесение напряжения в звуковое повествование.

Обеспечение быстрого и естественного перехода (даже, можно сказать, «прыжка») из одного тетра хорда в другой (в *гуше* Сальмак⁷⁾, например).

Выполнение задачи органичного и художественно убедительного возвращения к основному тону *дастгаха*.

Намеренное «украшение» музыкальной ткани, демонстрация мастерства исполнителя.

Здесь предлагается вернуться к аудиопримеру № 1, чтобы буквально по секундам засвидетельствовать различные функции тахрира в пределах одного авазы:

1-й большой тахрир (00:31—00:59), вступающий после дарамата, здесь нестандартно исполняемого с поэтическим текстом (обычно дарамат является внесловесной частью структуры), предназначен для проработки и закрепления ладомелодического материала *дастгаха* Шур и более глубокого погружения в заданное психоэмоциональное состояние;

2-й тахрир (01:28—01:43) обеспечивает возврат к дарамату Шур из дарамата авазы Абу-Ата, находящегося внутри *дастгаха* Шур;

3-й тахрир (02:02—02:09) связан с закреплением существенного изменения в звукоряде (звук соль заменяется на соль, пониженный на условный четвертитон, корон);

4-й тахрир (02:27—03:00) направлен на обострение драматического ощущения момента, его напряженное восприятие;

5-й тахрир (03:28—03:55) выполняет одновременно несколько функций: а) является кульминацией авазы; б) обеспечивает максимальное эмоциональное напряжение; в) позволяет певцу продемонстрировать свое мастерство; г) выполняет роль форуда (возвращения);

6-й тахрир (04:21—05:01) — это собственно форуд, устремляющийся к основному тону *дастгаха* до и по пути восстанавливающий в зоне соль прежний соль-бекар.

Заметим, что в данном случае обращено внимание только на большие тахриры, звучащие после поэтических бейтов (строф), в то время как в середине бейтов, после каждой мисры (строки) зву-

чали либо короткие хорд-э тахриры, либо гальты, о которых также речь пойдет позже.

Приемы гальт и чахчахэ

Следует отметить, что *тахрир* является не единственным внесловесным элементом в построении *авазы*, поэтому стоит отграничить этот феномен от других компонентов музыкальной ткани, порой весьма схожих с *тахриром*, но все же имеющих свою собственную природу и собственные названия.

Так, упомянутый выше прием *гальт* не случайно нередко упоминается рядом с понятием *тахрир* и даже порой воспринимается как его синоним, но разница между этими двумя способами звукоизвлечения существует, и она весьма заметна. Звук *тахрира* буквально бьется о стенки ротовой полости, в то время как звук *гальта* мягко вращается между двумя тонами, отмечая своим более глубоким касанием либо один из ограничивающих амплитуду его вращения тонов, либо равномерно распределяя энергию между обоими задеваемыми музыкальными тонами.

Пример техники *гальт* — фрагмент *гуше* Чакавак из *дастгаха* Хомаюн в исполнении Абдоллаха Даввами:

[Аудиопример № 8].

По своей протяженности и функции подобные небольшие *гальты* действительно похожи на короткие хорд-э тахриры, которые тесно связаны с поэтическим текстом; они как бы цепляются за какой-либо звук поэтической строфы и несколько продлевают переживание его эмоционального наполнения (например, в *гуше* Габри в *авазе* Абу-Ата). И *гальт*, и *тахрир* могут быть весьма протяженными, охватывать целую мелодическую фразу (*джомле*) и превращаться в полноценный раздел формы.

Образец такого протяженного *гальта* можно услышать в *гуше* Мансури *дастгаха* Чахаргах в исполнении Абдоллаха Даввами:

[Аудиопример № 9]

⁷⁾ Сальмак — *гуше* в *дастгахе* Шур, названное по имени прославленного придворного музыканта времени правления халифа Харуна ар Рашида (786—809).

Орнаментальная функция тахрира в культурном контексте

Относительно последней из перечисленных выше функций *тахрира* необходимо отметить, что значимость этой функции и ее удельный вес в построении акта звукомызыкальной коммуникации носит исторический характер и меняется в соответствии со сменой слушательской аудитории и ее вкусов. Здесь придется осуществить небольшой культурологический экскурс в прошлое.

Иранская музыкальная культура сложилась во всей своей целостности и структурной оформленности много веков назад. При этом в каждой социальной среде сформировался собственный, характерный для данного микросообщества тип певца, выполнявшего соответствующую данному слою функцию. Так, в дворцовой среде требовался третий из названных в начале статьи тип певца — «*улаждающий*». Голос придворного певца должен был ласкать слух правителя и его высоких гостей, возносить хвалу своему покровителю и воспевать подвиги его предков. Нередко устраивались и соревнования между певцами, и уж тут-то следовало показать весь блеск своего голоса и изобретательность в обработке звука.

Еще в годы долгого правления шаха Наср-эд-дина (1831—1896) двор был средоточием лучших творческих сил страны. Под покровительством шаха его первый везир Амир Кебир (1808—1852) не только заложил основы современного устройства государства и провел ряд реформ, но и основал первую школу европейского типа — Дар-оль-фонум, а также направил студентов для обучения за границу. При дворе жили и работали самые яркие музыканты своего времени, такие как Фатхоллах Мирза Шоа ол-Салтане и Фируз Мирза Носрат ол-Доуле (оба — мастера игры на *каманче*), Абдол Али Мирза (исполнитель на *таре*) и другие. Музыкантам было поручено не только выступать на приемах или улаживать слух царственных особ во время досуга, но и обучать членов шахской семьи и придворных [об этом см. 5]. Таким образом, вольно или невольно, правители Ирана содействовали сохранению и развитию традиций классического искусства.

Второй важной областью для проявления певческого искусства была религиозная практика. Но если в строго ортодоксальных формах исламского культа виртуозное исполнение и наличие украшений к поющемуся тексту абсолютно не приветствовалось, то в поминаль-

ной мистерии *та'зийе*⁽⁸⁾, имеющей характер всенародного действия, напротив, процветали обладатели высоких и сильных голосов с выразительными, захватывающими тембрами. Певцы, имеющие практику выступлений в *та'зийе*, всегда узнаются по мощному, напряженному звукоизвлечению, рассчитанному на большие открытые пространства.

К началу XX века история иранской культуры вступает в причудливую фазу, когда формы времяпрепровождения и эстетические предпочтения отживающей свой век монархии схлестнулись с неумолимим натиском массовой демократизации жизни, когда начала стираться грань между придворным искусством и городской эстрадой. И хотя никогда не угасала традиция собраний просвещенной элиты *маджлесов*, где по-прежнему ценился внутренний смысл поэтического слова и тонкий вкус в музыкальном творчестве, все же потребительский запрос массового слушателя к искусству певца сводился к требованию обилия эффектных технических сложностей даже в ущерб содержанию поэтического послания.

Массовый слушатель того времени не отличался особой грамотностью и знанием поэзии, не особо разбирался в сложном переплетении смыслов в философских стихах великих поэтов. Поэтому *авазы* на суфийскую поэзию Хафэза или Руми не находили должного понимания, большей популярностью пользовались более доступные *газали* Саади.

Дополнительным обстоятельством в усилении значимости внешней эффектности вокального искусства послужило внимание правящей династии к западной культуре, стремление ее представителей привить иранскому обществу некоторые формы европейской жизни, а также развитие средств массовой информации и музыкальной индустрии. К началу XX века результаты внедрения западных форм музыкального мышления стали уже столь очевидными, что начали деформировать даже исконно иранские принципы звукового творчества, самые надежные в своей способности к саморазвитию, например искусство *бедахэ* — способность к мгновенному спонтанному

(8) Та'зийе — уникальное явление иранской культуры, объединяющее в себе черты древнего поминального обряда, общенародного театрализованного траура и религиозной мистерии. Восходит к митраистическим культам и древнеперсидской традиции оплакивания мифологического героя Сияваша. С приходом ислама проводится в священный месяц Мохаррам и представляет собой комплекс театрализованных и обрядовых действий, связанных с поминовением мучеников веры, прежде всего имама Хосейна.

конструированию музыкального высказывания из множества жестких канонических интонационных моделей. Сформировалось определенное творческое направление, ориентированное на приближение иранской музыки к западным музыкальным вкусам и на освоение, в связи с этим, пятилинейной нотной записи. При всей свежести и позитивности этой тенденции, следование ей приводило к отмиранию традиционных механизмов музыкальной памяти и интуиции: музыканты в той или иной мере становились пленниками нотного текста.

Если в течение нескольких веков иранские музыканты хранили все нормативные формулы музыкального текста глубоко в памяти и наследовали их исключительно путем устной передачи от учителя к ученику, то в конце XIX века некоторые прославленные мастера (Мирза Абдолла, Мирза Хосейнголи, Муса Мааруфи, Аболхасан Саба, Махмуд Карими, Абдоллахан Даввами и др.) стали записывать европейской нотацией и даже публиковать свои *радифы* (см. сноску 3).

Несколько меняется в сторону западных ориентиров и представление о виртуозности исполнения: в моду входят быстрые темпы, высокая плотность музыкальной ткани, обильные пассажи с тремоло при игре на струнных инструментах. В вокальной технике чрезвычайно активно развивается принцип *тахрира*.

В описанных обстоятельствах формировалось творчество многих выдающихся певцов начала XX века [об этом см.: 8]. Можно привести в пример исполнительский стиль непревзойденного мастера *аваза* Абольхасана Эkbала оль-Солтана Азара (1863—1970).

Характеризуя творческую манеру этого мастера, напомним, что он выступал как в качестве мастера классического *аваза*, так и в качестве актера *та'зийе*, и это наложило отпечаток на сам стиль его пения. Более того, во время пребывания певца в Тегеране, в священный месяц Рамазан он возглашал по ночам молитвы с высоты башни мечети Сэпахалара, и его высокий, сильный голос был слышен во всех кварталах вокруг мечети. Тяготение к стилю *та'зийе-хани* (певцов в *та'зийе*) сказалось в стремлении Эkbала Азара петь очень громко и высоко, с обилием *тахриров*. При этом певец не уделял специального внимания тщательной работе с поэтическим текстом и качеству произношения. Характерно также то, что среди жанров и форм иранской классической музыки певец предпочитал свобод-

ные в метрическом отношении *авазы* и не стремился к исполнению композиций в регулярных метрах (*таснифов*, *зарби* и др.).

Несколько иной подход к украшающим элементам в пении находим в творчестве другого прославленного мастера той же эпохи — Сейеда Хосейна Тахерзадэ (1882—1955). Исполнительский стиль Тахерзадэ отличался тщательной взвешенностью всех выразительных средств. Его *тахриры* всегда были очень последовательными и разумными в сравнении с применением этого приема у многих других певцов того времени. Близко знавшие Тахерзадэ современники отмечают его сосредоточенность и строгость в исполнении, отсутствие какой-либо мимики во время исполнения сложнейших *тахриров*, что говорит о высочайшей отточенности каждого высказывания. Эkbал Азар, говоря о манере исполнения Тахерзадэ, уподоблял его *тахриры* драгоценным камням в перстне, каждый из которых точно поставлен в нужное место [об этом см. 5].

Сейед Хосейн Тахерзадэ был глубоким знатоком поэзии, и ему не было равных в использовании стихов в *авазах*. Сам мастер признавался, что его творчество обрело свои неповторимые особенности именно благодаря той интеллектуальной среде, в которой певцу удалось оказаться и которая давала ему возможность встреч и творческого обмена с самыми замечательными музыкантами своего времени.

Стиль Тахерзадэ приветствовался многими авторитетными музыкантами того времени, а его наследие было сохранено для потомков великим мастером Нур-Али Борумандом (1905—1977). Среди последователей этого интеллектуального и художественно отточенного классического пения можно назвать великолепного певца XX века Голамхосейна Банана (1911—1986).

Голос Сейеда Хосейна Тахерзадэ можно услышать в записи его *дармада* Дашти

[Аудиопример № 10].

Прилагаем также нотную расшифровку этого *тахрира*.

К середине XX века диктат непритязательных вкусов демократической городской аудитории, приветствующей прежде всего внешнюю эффективность исполнительского искусства, доходит до почти абсурдного предела, чему в немалой степени способствовало распространение развлекательного кино. Достаточно вспомнить в высшей степени



Илл. 2. Нотный пример 2. Дарамад Дашти. С.Х. Тахерзадэ

популярные в 1960—1970-е годы фильмы с участием кумира публики актера Фардина (например, фильм «Гяндж-э Горун / Сокровище Горун») и озвучивающего его многочисленные песенные вставки певца Ираджа. Будучи великолепным исполнителем классического *авазы*, учителями которого были такие великие мастера, как Тадж Эсфахани и Абольхасан Саба, Ирадж в угоду массовому потребителю новых кинопродуктов насыщал песни своего героя каскадами бессмысленных, но головокружительных и искрометных *тахриров*.

Однако представителям всегда присущего иранской культуре слоя духовно развитой, образованной элиты удалось создать убедительный противовес этой тенденции в виде известной сегодня на весь мир радиопрограммы «Гольха» («Цветы»)⁽⁹⁾, обеспечившей баланс между земным и возвышенным в иранской культурной жизни.

Относительно настоящего момента в развитии искусства классического пения в Иране можно отметить новый поворот в развитии вкусов и эстетических предпочтений у воспринимающей аудитории. Несмотря на то, что демократический слушатель остается таковым, каков он есть, и что увлечение соблазнами шоу-бизнеса по-прежнему

захватывает общественное сознание, сегодняшний певец все больше встречает образованную, начитанную аудиторию, ожидающую от исполнителя не развлекательности, а глубины чувств и смыслов в его послании. В результате мера украшательской функции внесловесных элементов в *авазе* сводится сегодня к разумному пределу, что проявляется в творчестве выдающихся певцов современности: Мохаммадарезы Шаджарьяна (в его позднем периоде), Шахрама Назэри, Разави Сарвестани.

Как бы ни поворачивалась история иранской культуры, искусство *авазы* остается непревзойденным в своей значимости символом многовекового опыта и духовной красоты иранского народа, а феномен *тахрира* является яркой отличительной особенностью этого искусства.

(9) «Гольха» («Цветы») — знаменитая программа Национального радио Ирана, звучавшая в эфире в 1956–1979 годах и выпустившая 1578 передач, посвященных великим именам иранской культуры. Роль этой программы в развитии иранской культуры XX века огромна. Именно она формировала вкусы и приоритеты культурной элиты и широкой общественности, утверждая отношение к музыке и поэзии как к высоким искусствам и поднимая авторитет творцов на самый высокий уровень.

Список литературы:

- 1 *Ирани Акбар*. Музыка в исламе // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана. М.: Садра, 2020. С. 23–104.
- 2 *Шамилли Г.Б.* Философия музыки. Теория и практика искусства maqam. М.: Садра, 2020. 552 с.
- 3 *Davami Abdollah*. Radif Avazi be revayat va ejraie Ostad Abdollah Davami [Вокальный радиф по преданию и исполнению Абдоллаха Даввами]. Tehran: Mahour [set of audio CDs], 2002.
- 4 *Kazemi Ali*. Tahrir dar avaze Irani [Тахрир в иранском авазе, с нотными транскрипциями 260 тахриров из репертуара иранских исполнителей авазы]. Tehran: Mahour, 2020. 200 с.
- 5 *Khaleghi Ruhollah*. Sargozashte musighie Irani [История иранской музыки]. Tehran: Mahour, 2016. 702 с.
- 6 *Mashhun Hasan*. Tarikhe musighie Iran [История иранской музыки]. Tehran: Farhange Nashre No, 2009. 830 с. Нет указания на этот источник в статье
- 7 *Payvar Faramarz*. Radife Avazi va Tasnifhaie Ghadimi [Вокальный радиф Даввами и старые таснифы в нотации Фарамарза Пайвара]. Tehran: Mahour, 1996. 458 с.
- 8 *Shokrollahi Human*. Negareshi bar musighie avazie Iran (radif) [Взгляд на вокальную музыку Ирана (радиф)]. Tehran: Takhte Jamshid, 2005. 284 с.
- 9 *Talaei Daryuosh*. Ketabe Avaz [Книга об авазе]. Tehran: Ney, 2020. 384 с.
- 10 *Vejdani Behrouz*. Farhange jamee musighie Irani [Эталонная энциклопедия иранской музыки]. Vol. 1. Tehran: Gandoman, 2008. 624 с.

References:

- 1 Irani Akbar. Muzyka v islame [Music in Islam]. *Muzyka v kontekste islama: tradicii Irana* [Music in the Context of Islam: Traditions of Iran]. Moscow, Sadra Publ., 2020, pp. 23–104. (In Russ.)
- 2 Shamilli G. B. *Filosofija muzyki. Teorija i praktika iskusstva maqam* [Philosophy of Music. Theory and Practice of Art Maqam]. Moscow, Sadra Publ., 2020. 552 p. (In Russ.)
- 3 Davami Abdollah. *Radif Avazi be revayat va ejraie Ostad Abdollah Davami*. Tehran, Mahour [set of audio CDs], 2002.
- 4 Kazemi Ali. *Tahrir dar avaze Irani*. Tehran, Mahour, 2020. 200 p.
- 5 Khaleghi Ruhollah. *Sargozashte musighie*. Tehran, Mahour, 2016. 702 p.
- 6 Mashhun Hasan. *Tarikhe musighie Iran*. Tehran, Farhange Nashre No, 2009. 830 p.
- 7 Payvar Faramarz. *Radife Avazi va Tasnifhaie Ghadimi*. Tehran, Mahour, 1996. 458 p.
- 8 Shokrollahi Human. *Negareshi bar musighie avazie Iran (radif)*. Tehran, Takhte Jamshid, 2005. 284 p.
- 9 Talaei Daryuosh. *Ketabe Avaz*. Tehran, Ney, 2020. 384 p.
- 10 Vejdani Behrouz. *Farhange jamee musighie Irani*. Vol. 1. Tehran, Gandoman, 2008. 624 p.

УДК 78.06

ББК 85.313

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-306-333

Виноградова Анна Сергеевна

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник, сектор истории музыки,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID 0000-0001-5355-8778
annavino@list.ru

Ключевые слова: К.Н. Де-Лазари, человек театра, Большой театр, Александринский театр, П.И. Чайковский, А.И. Чайковский, М.И. Чайковский, Н.Г. Рубинштейн, карточная игра, повседневность, XIX век.

Виноградова Анна Сергеевна

Человек театра из окружения П.И. Чайковского: К.Н. Де-Лазари

Статья посвящена творческой личности из дружески-приятельского окружения П.И. Чайковского, Константину Николаевичу Де-Лазари (сценическая фамилия Константинов). На протяжении всей жизни композитора этот артист практически всех театральных жанров (от драмы и оперы до водевиля и оперетты) сохранял дружеские отношения с самим Петром Ильичом, затем и с его братьями и отцом. Служив поочередно в труппах оперного (Большой театр, Москва) и драматического театров (Александринский театр, Санкт-Петербург), он не терял связи ни с музыкальной, ни с драматической средой и считался своим человеком за кулисами театров обеих столиц. Был другом друзей Петра Ильича — Н.Г. Рубинштейна, Г.А. Лароша; покровительствовал талантливым актрисам, сыгравшим приметные роли в судьбах М.И. Чайковского (М.Г. Савина) и А.И. Чайковского (А.Я. Глама-Мещерская). К.Н. Де-Лазари оставил несколько мемуарных текстов; точное количество и значение их для биографии П.И. Чайковского до сих пор не получило научной оценки. Эти тексты и их осмысление помогут расширить наши представления о круге друзей композитора и синтетизме восприятия музыкального и драматического театра, свойственного П.И. Чайковскому, его природном артистизме, в широком смысле.

Vinogradova Anna S.

PhD in Art Studies, Researcher, Music History Department, State
Institute for Art Studies, Moscow
ORCID 0000-0001-5355-8778
annavino@list.ru

Keywords: K.N. De-Lazari, theater man, Bolshoi Theater, Alexandrinsky Theater, P.I. Tchaikovsky, A.I. Tchaikovsky, M.I. Tchaikovsky, N.G. Rubinstein, card game, everyday life, 19th century.

Vinogradova Anna S.

The Man of the Theater from the Environment of P.I. Tchaikovsky: K.N. De-Lazari

This paper is dedicated to a creative personality from P.I. Tchaikovsky's friendly circle, Konstantin Nikolaevich De-Lazari (stage name Konstantinov). Throughout the composer's life, this artist of almost all theatrical genres (from drama and opera to vaudeville and operetta) maintained friendly relations with Pyotr Ilyich himself, then with his brothers and father. Serving alternately in the troupes of the opera (Bolshoi Theater, Moscow) and drama theaters (Alexandrinsky Theater, St. Petersburg), he did not lose touch with either the musical or dramatic environment and was considered "his own man" behind the scenes of the theaters of both capitals. He was a friend of Pyotr Ilyich's friends: N.G. Rubinstein, G.A. Laroche; patronized talented actresses who played prominent roles in the destinies of M.I. Tchaikovsky (M.G. Savina) and A.I. Tchaikovsky (A.Ya. Glama-Meshcherskaya). K.N. De-Lazari left several memoir texts; their exact number and significance for the biography of P.I. Tchaikovsky has not yet received a scientific assessment. These texts and their interpretation will help to expand our understanding of the composer's circle of friends and the syncretism of perception of musical and dramatic theater, characteristic of P.I. Tchaikovsky, his natural artistry, in a broad sense.

Люди из театральной среды стали появляться в окружении П.И. Чайковского, как только он приступил к профессиональным обязанностям в Московской консерватории, с 1866 года. До того, в Петербурге — это были единичные пересечения; в Москве же практически сразу образовался целый круг знакомств в театральном мире. Тогда молодому композитору только предстояло перемещение из зрительного зала, «из публики» внутрь театра, — стать автором музыки оперных, балетных и драматических спектаклей, входить в кабинеты театральных администраций, общаться на равных со знаменитыми артистами, певцами, дирижерами, режиссерами и т.п.

Люди театра во времена активной творческой деятельности Чайковского (середина 1860-х — начало 1890-х) — это не только сами актеры разных жанров, но и литераторы (авторы либретто и пьес, театральных рецензий и фельетонов), а также просвещенные аристократы, которые любили общество артистов и так или иначе поддерживали их. Любовь и призвание к сцене связывали разные слои общества: деятелей искусства с меценатами, высшую аристократию и государственных чиновников с актерской и музыкальной богемой⁽¹⁾.

Тогда сочинители только в личном общении могли получить необходимые представления о том, каким образом функционирует театральная машина, кто и как будет воплощать их творения на сцене. Связь с людьми театра давала им также панораму нравов, материал для творческого воображения. Одним из первых людей театра, встретившихся Чайковскому, с которым он сразу же и на всю жизнь подружился, стал Константин Николаевич Де-Лазари (1838—1903) — артист оперы (баритон), драмы и музыкальной комедии (оперетта, водевиль), гитарист, исполнитель русских романсов и цыганских песен.

В 1863 году он приехал в Москву из Одессы, где начиналась его актерская карьера в драматическом театре, и по протекции актера Малого театра С.В. Шумского впервые выступил перед московской публикой в сольном концерте Г.И. Венявского. Де-Лазари исполнил два романса под аккомпанемент Н.Г. Рубинштейна, с которым впоследствии также завязал дружеские отношения. С лета 1864 года

Де-Лазари, взяв сценическую фамилию Константинов, поступил на службу в «казенный» театр, «баритоном на вторые роли в русскую оперу Императорских московских театров» [16]. Дебютировал в опере «Аскольдова могила» А.Н. Верстовского (партия Всеслава) 8 (20) сентября 1864 года [13, с. 136].

Человек без определенного амплуа, он мог выступать в любом из них, благодаря врожденному таланту к имитации. Свидетельство Модеста Ильича Чайковского об этом его свойстве таково: «Он не то, что схватывал отдельные черты какой-нибудь личности, но перевоплощался в нее и мог по желанию говорить с вами, то как [С.В.] Шумский, то как [А.Н.] Островский, то как [В.И.] Живокини, то как [В.В.] Самойлов целыми часами, никогда не сбиваясь с тона и говоря именно то, что должны были бы сказать эти люди при данном положении» [20, с. 271].

Благодаря этому качеству он был любим в обществе (и, по выражению Модеста Ильича, «в интимных кружках»); он познакомил Петра Ильича со многими важными для творческого и финансового благополучия людьми. Это был человек, даривший радость Чайковскому своим талантом к импровизации (в том числе музыкальной), юмором, пародиями. Модест Ильич перечислил те качества, которые нравились Петру Ильичу в артисте-импровизаторе: «Во-первых, его неиссякаемое добродушие и веселость, а во-вторых, необыкновенная и очень тонкая наблюдательность в связи с яркой самобытностью юмора. Ничто так не веселило Петра Ильича, как его шутки и фантастические выдумки. С другой стороны, мало кто выказывал такую любовь к нему, готовность услужить, чем можно, как Де-Лазари» [20, с. 271].

К этой характеристике можно добавить то, что он стал близким человеком многим родственникам (братьям Анатолию, Модесту и Ипполиту, а также отцу, Илье Петровичу), коллегам и друзьям композитора (Н.Г. Рубинштейну, Н.Д. Кашкину, Г.А. Ларошу). Де-Лазари оставил разного рода воспоминания (печатные, рукописные) о выдающихся своих знакомых: А.Н. Островском, Н.Г. Рубинштейне, М.Г. Савиной, И.И. Монахове и многих других.

(1) В этот круг не входили еще тогда художники-декораторы, что стало нормой ближе к рубежу XIX—XX веков.

П.И. Чайковскому специально посвящены воспоминания, опубликованные в 1900 году в газете «Россия»⁽²⁾, а также многие страницы рукописных мемуарных текстов в архивах ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (Москва) и Пушкинского Дома (Санкт-Петербург)⁽³⁾. Отрывки из газетных публикаций Де-Лазари цитируются исследователями, но полностью они не опубликованы. Хронологически первая часть его «жизни на театрах», с 1862 по 1866 год, изложена в нескольких номерах «Биржевых ведомостей», в редакции писателя и друга Де-Лазари, А.Е. Зарина⁽⁴⁾.

Возможно, одна из причин того, что воспоминания Де-Лазари не публиковались на протяжении XX века полностью, в том, что знаменитые, известные люди в них предстают в сниженном бытовом ракурсе: беспрестанно обедают и ужинают, развлекаются всякими шутками и розыгрышами, играют в карты; артисты ищут знакомства с богатыми и влиятельными персонами, театральные чиновники интригуют, представители высшей знати спускают бешеные деньги на свои прихоти. К таким материалам, очевидно, требуется новый подход при комментировании, который еще только предстоит разработать.

Однако позиция Де-Лазари по отношению к одаренным людям, с которыми его сталкивала судьба, дорогого стоит: он прекрасно умел распознавать уровень таланта, сразу стремился покровительствовать, всячески поддерживать талантливых людей, хотя бы в тех пределах, которые были ему даны судьбой и характером. Точно так он отнесся

- (2) Де-Лазари К.Н. Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском 1 // Россия. 1900. 25 мая (7 июня). № 388; Де-Лазари К.Н. Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском (Продолжение) // Россия. 1900. 31 мая (13 июня) № 393; Де-Лазари К.Н. Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском (Продолжение) // Россия. 1900. 12 (25) июня № 405; Де-Лазари К.Н. Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском (Окончание) // Россия. 1900. 18 (31) июля № 441.
- (3) Де-Лазари (Константинов) Константин Николаевич, артист Александринского театра. Воспоминания (9-я тетрадь, нет конца). 164 л. // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 533. К. п. 320311; Де-Лазари (по сцене Константинов) Константин Николаевич, 1861–1903 // ИРЛИ (Пушкинский Дом). Ф. 144. 348 ед. хр.
- (4) Тридцать лет на казенных сценах (из воспоминаний артиста Императорских театров К.Н. Делазари, по сцене Константинова) // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1903. 4, 5, 7, 9–12, 14–18, 21, 24, 29 июля (№ 327, 328, 332, 334–342, 345–352, 358, 363, 372); 1, 5, 9, 12, 14, 18, 20, 26, 28, 30 августа (№ 378, 385, 392, 397, 401, 407, 411, 417, 422, 423).

Человек театра из окружения П.И. Чайковского: К.Н. Де-Лазари

и к Петру Ильичу Чайковскому с первых дней знакомства. Дружеские отношения композитора и артиста имели два этапа, московский и петербургский; соответственно разделено и наше повествование. Даты каждого этапа означают годы жизни в этих городах Константина Николаевича, гораздо более привязанного к определенному месту жительства по сравнению с Петром Ильичом в силу службы на «казенных» театрах и наличия семьи.

Москва (1864–1873)

Как уже упоминалось, Де-Лазари поступил в московскую оперную труппу Императорских театров в 1864 году и за два года приобрел много друзей в артистических кругах. Среди самых дорогих для него был Николай Григорьевич Рубинштейн, благодаря которому состоялось знакомство с Чайковским. Де-Лазари вспоминал об обстоятельствах первой встречи:

В 1866 году я жил в Москве и имел счастье принадлежать к числу самых близких и интимных друзей Н.Г. Рубинштейна.

Я [не] имел никаких средств к жизни, кроме жалованья, что получал в театре, но несмотря на то летом у меня было три квартиры: 1-я на даче у М.В. Шиловской-Бегичевой, 2-я в имении моего друга И.Я. Сетова и, наконец, 3-я, в квартире Н.Г. Рубинштейна, которая по случаю его отъезда из Москвы была вся в моем полном распоряжении.

<...>

В самом конце августа я как-то попал в город, засиделся в гостях до 3 часов ночи и, не желая так поздно возвращаться на дачу, отправился ночевать на квартиру Н.Г. Рубинштейна. Вошел я черным ходом и спрашиваю Агафона:

— Можно переночевать?

— Пожалуйста, пожалуйста, все для вас готово. Но только потише проходите в спальню; и в кабинете, и в гостиной опять двое.

Вошел я прямо в спальню и лег.

В 10 час[ов] утра проснулся и, по обычаю, кричу: «Агафон, чаю!»

— Агафон, чаю! — через минуту раздается какой-то другой голос.

— Агафон, да дайте же чаю, — спустя еще минуту раздается еще третий голос, нежный и похожий скорее на контральто.

<...>

Надел я красный халат и вхожу в комнату к неизвестному.

— Ах, ах! Кто это? Боже мой, я не одет!.. Что вам нужно? — говорит молодой человек очаровательной внешности, с чудными выразительными глазами, закрывая грудь свою одеялом.

— Что это вы, точно пугливая барышня, — говорю я. — Чего вы так пугаетесь? Кто вы такой?

— Я — профессор здешней консерватории, Чайковский.

— Вы, профессор? Что вы меня дурачите? Какой же вы профессор! Ученик какой-то.

— Ну, как вам угодно, — как-будто сердясь ответил юноша [13].

Преодолев первую неловкость знакомства, «постояльцы» Рубинштейна, Чайковский и Де-Лазари, сначала обменялись «творческими» приветствиями (композитор играл на рояле свое сочинение, артист пел романс Даргомыжского), а затем отправились завтракать (с шампанским!) в «Эрмитаж», на выигранные накануне Де-Лазари деньги. Константин Николаевич немедленно принялся за свою любимую деятельность — опекать нравящуюся ему творческую талантливую личность и знакомить с «нужными людьми». Он уговорил молодого композитора поехать на дачу к В.П. Бегичеву, занимавшему важную должность в Дирекции московских Императорских театров — инспектора репертуара. По словам М.И. Чайковского, тогда Бегичев в Москве «пользовался большой популярностью, во-первых, как некогда знаменитый красавец и герой романтической хроники города; во-вторых, как „балующийся“ искусством меценат-любитель из „благородных“, автор многих драматических произведений, кажется, в большинстве случаев заимствованных из иностранной литературы» [20, с. 258].

Де-Лазари привел несколько доводов в пользу немедленной поездки на дачу к Бегичеву: «Расписал ему, как там весело, какой это музыкальный дом, что Рубинштейн там свой человек, что сам Бегичев, как инспектор репертуара, может быть ему со временем очень полезен, что — в семье есть очень талантливый мальчик, который наверно будет нуждаться в музыкальных уроках, и за него станут платить большие деньги» [3]. Однако решающим стало упоминание о том, что всегдашним в этом доме был любимый Чайковским артист Малого театра, П.М. Садовский, и друзья поехали к Бегичевым. «С этих пор

началась дружба его с семейством Бегичевых-Шиловских, у которых он вскоре стал в доме своим человеком» [3].

Все последствия хорошего знакомства, что обещал Де-Лазари Чайковскому, осуществились: В.П. Бегичев принимал участие в судьбе первых сценических произведений композитора (в том числе, оперы «Воевода», музыки к пьесе А.Н. Островского «Снегурочка», балету «Лебединое озеро»); его старший пасынок К.С. Шиловский стал соавтором композитора в составлении либретто «Евгения Онегина», младший, В.С. Шиловский — частным учеником по композиции (Чайковский даже вставил небольшой фрагмент его сочинения в собственную оперу «Опричник»). Вообще, дальнейшее общение Чайковского с членами семейства Бегичевых-Шиловских, дружеское и творческое, — задача отдельного исследования.

Вероятнее всего, без протекции Бегичева не обошлось получение первого заказа Чайковского на сочинение для сцены — музыки к драматической хронике А.Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (интродукция и мазурка). Молодой композитор до того не имел опыта сотрудничества с театрами, поэтому со стороны театрального начальства это был скорее аванс на будущее. А.Н. Островский же в то время (да и в дальнейшем) тесно сотрудничал с композитором В.Н. Кашперовым, и вероятнее предпочел бы поручить музыку ему.

Однако известно, что все новые постановки проходили стадию прослушивания и обсуждения назначений участников на квартире или на даче у Бегичева как инспектора репертуара («на квартире у Бегичева обыкновенно собирались и первые заседания и совещания по поводу новых постановок» [1, с. 96—97]). А Островский, сам бывший весьма авторитетной персоной на театрах, приглашал Бегичева на прослушивание у себя на дому и советовался с ним, прежде чем предложить кому-то участие в своей пьесе. Так, он писал М.П. Садовскому по поводу участия в своей «Снегурочке» И.В. Самарина:

«Мне хочется, чтобы пьесу послушал И.В. Самарин; но пригласить его самого письмом будет значить, что роль Берендея я прямо назначаю ему, — тогда как я на это не могу решиться, не посоветовавшись с Бегичевым» [14, с. 118].

Состоятельное семейство инспектора репертуара предложило Петру Ильичу поездку за границу летом 1868 года в качестве учителя младшего, Володи, и предложение было принято. Они поехали в таком

составе: В.П. Бегичев, В.С. Шиловский, П.И. Чайковский и К.Н. Де-Лазари. После нескольких дней в Германии они приехали в Париж, где прожили до середины августа. У Петра Ильича с собой была захвачена партитура «Воеводы», над которой он работал, и надо думать, что-то показывал Бегичеву и Де-Лазари (последний упоминал о том, что Петр Ильич постоянно занимался у себя в комнате).

Описание этой поездки в воспоминаниях актера — вполне в его стиле. Он подробно описывал отель на Монмартре («Бо-Сежур», Beau Séjour), в котором они жили («Роскошный номер в бель-этаже состоял из гостиной и четырех спален. Каждая комната соединялась с гостиной» [5]), кофейни «Вашет» (Vachette) и «Кафе-Риш» (Café Rich), обеды в «Дине де Пари» (Diner de Paris) в пассаже «Жоффруа» (Jouffroy) и парадный обед на Елисейских полях «у знаменитого какого-то ресторатора» [5].

Кстати, упомянутый обед был дан знаменитым артистом императорской труппы петербургской Русской драмы В.В. Самойловым. Петербургские артисты Самойлов, Ф.А. Бурдин и П.И. Зубров встретились с Чайковским и Де-Лазари у кофейни «Вашет»; Самойлов был знаком с Бегичевым, поэтому в тот же вечер зашел в отель и пригласил всех в ресторан. Де-Лазари привел слова артиста: «Обед этот я даю в честь Петеньки Чайковского. Будущей знаменитости, сына моего друга Иленьки Чайковского» [5].

Но вот название пьесы, которую играли в Комеди Франсез, куда компания направилась после обеда, Константин Николаевич не удержал в памяти; запомнил только участие в ней Бертона, сопроводив комментарием: «знаменитый французский актер, долго игравший в России» [5].

Вообще, эта вторая поездка Чайковского в его любимый город (первая состоялась в 1861-м) была буквально переполнена театральными впечатлениями; стоит учесть, что «театральный Париж» он познавал на сей раз уже как профессиональный композитор. Обстоятельства сложились так, что первоначальный план поездки по нескольким европейским странам пришлось скорректировать из-за постоянно болеющего Владимира Шиловского, который проводил большую часть времени в своей комнате в отеле. А Чайковский с Де-Лазари каждый вечер посещали парижские театры. Жаль, что в «Воспоминаниях» не нашлось места названиям оперных и драматических спектаклей,

на которых они побывали: можно было бы составить представление о некоем «парижском театральном сезоне Чайковского», несомненно важном для его собственного становления как театрального композитора. Де-Лазари упомянул лишь о том, что «особенно часто» они бывали в Комической опере. А так же о том, что «были на первом представлении „Гамлета“ с Нильсон и Фором». Последнее требует комментария. Премьера «Гамлета» Тома состоялась на самом деле 9 марта 1868 года, так что Чайковский и Де-Лазари могли посетить премьерную серию спектаклей, которые продолжались в Paris Opéra (Salle Le Peletier) с тем же составом: Офелия — К. Нильсон (Christine Nilsson) и Гамлет — Ж.-Б. Фор (Jean-Baptiste Faure).

Премьера «Гамлета» была ярким событием. Исследователи утверждают, что Амбруаз Тома в то время был успешным соперником Шарля Гуно в борьбе за кассовый сбор в главном театре Франции, а «Гамлет» стал одним из самых популярных спектаклей второй половины XIX века на его сцене [23, р. 307]. Интересно также отметить, что оперой Тома, профессора Парижской консерватории, восхищался Жорж Бизе, бывший его ученик, а к тому времени верный помощник мастера, выполнивший три редакции партитуры «Гамлета» [22, р. 219].

Так что Чайковскому и Де-Лазари удалось стать свидетелями крупного события парижской музыкальной жизни. Последний вспоминал: «Недалеко от нас сидел Обер. Петр Ильич не мог достаточно наглядеться на него и, всматриваясь с благоговением в черты этого старца, все повторял мне: „Какой симпатичный!“» [5]. 86-летний Д.-Ф.-Э. Обер, все еще директор Парижской консерватории, в 1868 году тоже выпустил премьерный спектакль, комическую оперу «Первый день счастья» (Le Premier Jour de bonheur, 15 февраля, Опера Комик). Опера имела шумный успех, последний для маститого композитора; с 1868 по 1870 год прошло 167 представлений [24, р. 463], так что Чайковский и Де-Лазари вполне могли посетить одно из них. А также наверняка, так как часто бывали именно в Комической Опере, видели и «Черное домино», одну из самых популярных опер Обера, практически не покидавшую репертуар до Первой мировой войны [24, р. 315].

Судя по письмам самого Петра Ильича, эта вторая поездка в Париж действительно сослужила немалую службу в становлении его взглядов на сценическое искусство. Он не только каждый вечер в те-

чение более пяти недель проводил в театральном зале, но и постоянно анализировал увиденное с разных позиций, таких как:

- постановка (умение «производить эффекты удивительно простыми средствами», заметная, в сравнении с русскими театрами, независимость качества постановки от участия звезд: «и без крупных актерских дарований пьеса производит... эффект» [19, с. 40]);
- актерский ансамбль («как тщательно все разучено, как осмыслено в их исполнении, как серьезно все они относятся к самым незначительным подробностям» [19, с. 41]).

По возвращении в Москву Петр Ильич «стал довольно часто бывать в Артистическом кружке» [19, с. 44]. Он, разумеется, бывал там и раньше, начиная с переезда в Москву в начале января 1866 года. Однако, судя по тону писем осени 1868 года, Чайковский стал там уже завсегдатаем и своим человеком. Де-Лазари свидетельствовал: «К началу сезона 1868–69 это был уже один из самых больших любимцев Москвы, не только как композитор, но и как человек» [4].

Артистический кружок, организованный по инициативе Н.Г. Рубинштейна и А.Н. Островского в 1865 году, создавал особую зону общения между людьми театра в Москве, зону импровизаций, чтения и музицирования, где социальные различия стирались и артистам всех мастей можно было отвлечься от требований кассы, заработка на жизнь и условий заказа. Все члены кружка выказывали свои силы и возможности перед «своими». Встречи с Чайковским в Артистическом кружке Де-Лазари подавал в шутовском тоне; в основном его рассказы сводились к описанию карточной игры. Стоит отметить, что Де-Лазари, как и многие мемуаристы, подчеркивал в своем герое те черты, которые были близки ему самому: легкость нрава, смешливость, готовность к импровизации, постоянное внимание к мелочам, которые можно обыгрывать, превращать в шутку, скетчи, шарж — некий легкий театральный жанр.

Так и с картами в Артистическом клубе — это была своего рода игра в игру, в которой нет место «серьезу», ибо все постоянные карточные партнеры разыгрывали сценки, а Чайковский с удовольствием подыгрывал. Де-Лазари вообще был мастером игрового поведения с приятелями (Модест Ильич недаром вспоминал «его шутки и фантастические выдумки» [20, с. 271]), на которое Петр Ильич легко отзывался.

Мы все четверо [Чайковский, Де-Лазари, А.Н. Островский, П.М. Садовский] бывали в Артистическом клубе ежедневно, играли в ералаш. Островский и Садовский знали, что, как я, так и Чайковский, денег друг другу не платили, и потому знали также, что, играя, нам важно было выиграть тогда, когда выиграем вместе. Как А.Н. Островский, так и П.М. Садовский, в сравнении с нами, конечно, были богачи. Кончается игра, Чайковский и я проиграли; вытаскиваем мы все наше богатство, положим на стол все наши денежки и сидим себе, с нас как с гуся вода — довольные, веселые... А они нет! Им неловко [7, с. 387–388].

Надо было видеть лица Садовского и Островского, — этих двух закадычных друзей за глаза и вечных спорщиков, когда они бывали вместе, — во время игры с Чайковским. <...> Как они любовно и с грустью поглядывали на своего партнера, как злобно поглядывали друг на друга [3].

Далеко не все, что нас заинтересовало бы сегодня и чем действительно отличался «легкий человек театра» Константин Де-Лазари, отражено в его воспоминаниях. Вот только один пример. Н.Д. Кашкин, также хорошо с ним знакомый, оставил следующее свидетельство о посиделках в неформальном консерваторском кружке из пяти-шести профессоров (разумеется, с участием Чайковского), который собирался у Н.Г. Рубинштейна на квартире. Речь идет о встречах консерваторцев с Балакиревым, скорее всего, происходивших в 1868 году:

Вторая тема этой пьесы [фантазии «Исламей»], получившей впоследствии название «Исламей», была найдена Балакиревым в Москве, в один из его приездов раньше. В нашем консерваторском кружке очень часто бывал один из артистов Большого театра Константинов, настоящая фамилия которого была де Лазари. Довольно посредственный певец, но вообще талантливый человек, Константинов главным образом отличался как отличный рассказчик. Зная близко быт казанских татар⁽⁵⁾, он свои лучшие рассказы черпал именно из этого быта; иногда он изображал целые характерные сцены, так напр[имер], он изображал молодого татарина, мечтающего о своей возлюбленной, причем его мечты прерывались время от времени отрывочными фразами подлинной татарской песни. Этими-то фразами и воспользовался Балакирев для второй темы [«Исламея»], связав их в одно целое [12, с. 140].

(5) Константин Николаевич родился в селении Карасубазар Феодосийского уезда Таврической губернии.

В конце 1860-х — начале 1870-х годов судьба Константина Де-Лазари изменилась: он женился и разбогател. Сам он обстоятельства своей женитьбы не описывал, но некоторые данные можно почерпнуть из автобиографических сведений его старшего сына, Николая Константиновича. Он писал о своих родителях:

Отец — артист-певец (2 баритон Императорской Московской Русской оперы).
Мать — крестьянка Тульской губернии — дочь дворника [Прасковья Павловна Павлова], которую «пожалели» и взяли на воспитание Князь Александр Сергеевич Меншиков (в Москве). Отец — потомственный дворянин Таврической губернии взял за матерью большое приданое (я родился в собственном доме в Москве) [10, л. 1 об.].

Имея некоторое представление о чертах характера Константина Николаевича, можно предположить, что, получив состояние, он принялся угощать и баловать своих близких друзей. Модест Ильич писал: «...когда Константин Николаевич женился, его дом был один из наиболее посещаемых Петром Ильичом» [20, с. 271]. В письмах 1869—1870 годов находим тому подтверждение. Вот несколько выдержек.

Из письма П.И. Чайковского А.И. Чайковскому 7 (19) октября 1869 года: «Сегодня утром я был очень обрадован неожиданным появлением Константинова [Де-Лазари]; он приехал на неделю» [18, с. 177].

Из письма 12 (24) октября 1869 года, М.И. Чайковскому: «...я должен значительную часть времени жертвовать Константинову, приехавшему из Одессы ненадолго и совершенно мною завладевавшему» [18, с. 179].

Из письма 5 (17) октября 1870 года, М.И. Чайковскому: «Мною совершенно завладел Константинов; заставляет обедать у него почти каждый день» [18, с. 234].

Но богатство не задержалось в семье Де-Лазари.

Друг его последних лет, писатель А.Е. Зарин, так описал свершившийся в его судьбе перелом: «Живя в Москве он был богат, и жил, широко пользуясь жизнью и деньгами. Жил, как артист; отдаваясь настоящему, не думая о будущем; помогая каждому, обращающемуся к нему за помощью; и его богатство... растаяло» [11]. Сын артиста также свидетельствовал: «он в два года все прожил и бежал от „ямы“ с семьей в Петербург, где и провел я почти безвыездно до 20 лет своей жизни» [10, л. 1 об.].

Петербург (1873—1903)

Бедственное положение, в котором пребывала семья Де-Лазари в первые петербургские годы, описано в главах воспоминаний, хранящихся в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Помощь пришла от симпатизировавшего артисту могущественного начальника репертуара петербургских императорских театров, П.С. Федорова. С мая 1874 года Де-Лазари был зачислен в петербургскую труппу Русской драмы, и «ожил» («Ожил я совсем!» — эмоциональная оценка события в воспоминаниях [8, л. 33]).

В том же году дебютировала на сцене Александринского театра будущая его звезда, выдающаяся актриса Мария Гавриловна Савина. Всю свою жизнь поклонявшийся талантам и готовый им служить, Де-Лазари и его закадычный друг, артист И.И. Монахов стали верными «оруженосцами» молодой актрисы, нуждавшейся в поддержке на первых порах. «Гитара моя получила оседлость у ней» [8, л. 83] — вспоминал Де-Лазари.

С конца 1874 года младший брат композитора, Модест, стал театральным рецензентом петербургских газет (начал деятельность в «Голосе», замещая Г.А. Лароша), освещая сначала музыкальные, а затем драматические спектакли Александринского и Михайловского театров. Велика вероятность посредничества Де-Лазари при знакомстве Модеста Ильича с Марией Гавриловной Савиной, ставшей впоследствии исполнительницей главных ролей в пьесах последнего. Константин Николаевич привозил к молодой актрисе Савиной, еще не вполне принятой артистами труппы, многих своих влиятельных друзей; при первой возможности он познакомил с Марией Гавриловной Николая Григорьевича Рубинштейна, который высоко оценил ее артистическое дарование.

Де-Лазари очень быстро сделал выводы о влиянии таланта Савиной на продолжительность жизни в репертуаре пьес с ее участием: «Всякий автор, написавши пьесу, приготовляет, конечно, роль для нее. Всякий актер, имеющий бенефис, припасает для нее самое все лучшее. <...> Тот и другой делает это, конечно, в собственном своем интересе. — И само собою разумеется, никто из них и не ошибся в расчете. Всякое новое появление Савиной на сцене — это праздник для публики, актеров и авторов» [8, л. 83].

Первую пьесу М.И. Чайковского, «Благодетель», Савина выбрала для своего бенефиса в Александринском театре. Именно об этой комедии идет речь в письме Модеста Ильича актрисе с упоминанием имени Петра Ильича. К тому времени — к 1880 году — композитор уже не нуждался в протектировании; напротив, его участие в чем-либо могло оказать положительное влияние. Модест в первых же строках выразил просьбу к актрисе: «принять под Ваше покровительство первое творение моего пера, которому необходимо содействие Вашего высокого таланта, чтобы показаться на свет Божий в том виде, как его задумало мое воображение. Я написал четырехактную комедию, которую желаю первым делом показать Вам и двум-трем приятелям, мнением которых дорожу».

Далеко не увлекаясь в оценке своего дара писательства, я бы никогда не смог затруднить Вас, если бы меня не поддерживали в моем намерении советы брата Петра, единственного человека, знакомого с моим произведением, и воспоминания о милом обращении, которыми Вы меня удостаивали в былые годы» [21, л. 1—1 об.].

В постскриптуме к письму он уведомлял: «Считаю долгом известить Вас, что брат Петр находится здесь [в Петербурге] всего два дня и пробудет только до четверга. Он сегодня собирался вместе со мною просить Вас обратить внимание на мою комедию, но хлопоты по постановке его оперы помешали сделать это» [21, л. 2—2 об.]. Опера, о которой шла речь — это «Орлеанская дева», премьера которой состоялась 13 февраля 1881 года. Петр Ильич, понимая степень влияния Савиной, которой она достигла к тому времени, на репертуар и пользу от ее согласия участвовать в пьесе брата, тем не менее без особенного восторга относился к творчеству самой Савиной.

Случались и совсем негативные впечатления от ее игры, например в «Даме с камелиями» А. Дюма-младшего: «Дома мне делается до того скучно, что ухожу в Александринский театр. Попадаю на третий акт *Dame au camélias*. Савина отвратительна, актеры, изображающие французских джентльменов, — лакеи» [19, с. 246]. Узнав, что Савина одобрила пьесу Модеста, Петр Ильич был рад, но не оставил собственных усилий по продвижению ее на сцену, используя с этой целью хорошие отношения с Бегичевым. Он писал брату: «Известие о том, что Савина взяла ее в свой бенефис, взволновало, обрадовало меня до последней степени. Жду известий. <...>

Сегодня репетиция «Онегина». <...> Увижу на репетиции Бегичева, поговорю с ним о «Благодетеле» и сейчас же дам тебе знать» [19, с. 259].

Вообще Петр Ильич мог быть весьма критичным по отношению к музыкальным и драматическим талантам исполнителей. По воспоминаниям Де-Лазари, наивным и восхищающимся всеми подряд Чайковский считал именно своего друга, а не себя. Константин Николаевич привел его слова:

«Ах, Костя, что твои похвалы! Кем ты не восхищаешься, кого не хвалишь?! Я совсем не такой; мне трудно понравиться» [4].

Поддержка Де-Лазари способствовала выходу в свет еще одной молодой актрисы, Александры Яковлевны Гламы-Мещерской, причем и в этом случае участниками истории, прямо или косвенно, стали братья Чайковские. Де-Лазари, вместе с другом Монаховым, сблизилась с семьей недавно «выскочившей» замуж артистически одаренной и несчастной в браке Александры Яковлевны, став первыми людьми, «близкими театру», в ее окружении. Очень скоро они (прежде всего Константин Николаевич) ввели ее в театральные круги. Его активность принесла результаты: «... Теперь вместе со мною все: [А.А.] Нильский, [А.К.] Соловьев, [И.И.] Монахов, А. [И.] Чайковский, ну одним словом, все, все в нее влюблены» [8, с. 46].

Александра Яковлевна вспоминала:

Константин Николаевич выступал на сцене Александринского театра и в концертах, — был закадычным приятелем Монахова; вместе с ним он часто появлялся на сцене в ролях с пением и в оперетте, и в концертных номерах.

Я многим была впоследствии обязана этому простому и милому человеку, одному из представителей петербургской богемы. Он жил, как птица, не заботясь о завтрашнем дне, глубоко равнодушный ко всяким удобствам и неудобствам жизни, жил всегда на людях, не перенося одиночества. А между тем более одинокого, более предоставленного самому себе человека я никогда не встречала.

«Милый никудышник» — как определяла его моя мамаша [2, с. 19].

В первом ярком эпизоде сценической карьеры Александры Яковлевны были задействованы все связи Константина Николаевича в московских артистических кругах.

Из воспоминаний А.Я. Гламы-Мещерской:

В Мариинском театре давали новую оперу П.И. Чайковского «Кузнец Вакула» [24 ноября 1876 года]. Наш знакомый театральный врач Соловьев пригласил нас с матерью в ложу. Спектакль был редкий по составу публики.

В антракт к нам вошел Де-Лазари и сказал:

— Николай Григорьевич Рубинштейн желает познакомиться с вами. Что вы на это скажете?

Что можно было на это сказать!

Мне, увлекавшейся музыкой и «музицировавшей», конечно, было хорошо знакомо имя Николая Рубинштейна, первоклассного виртуоза-пианиста. <...> Мы оживленно поговорили в течение короткого антракта, и я вынесла впечатление, что Николай Григорьевич пришел ко мне знакомиться неспроста, что ему наговорил обо мне Де-Лазари. Так оно и оказалось. Прощаясь, Рубинштейн попросил позволения посетить нас.

Действительно, на другой день Рубинштейн приехал к нам. Я аккомпанировала Анатолию Ильичу Чайковскому, младшему брату композитора. Анатолий Чайковский имел небольшой голос и выступал лишь в домашней обстановке.

<...>

— Вы очень музыкальны! — сказал Рубинштейн. <...> Устроит вас, если я вам предложу поступить в Московскую консерваторию? Там у нас открыт драматический класс, и руководит им Иван Васильевич Самарин.

Я растерялась от неожиданности, но моей матери пришлось по сердцу предложение Николая Григорьевича: Рубинштейн и консерватория импонировали ее самолюбию» [2, с. 25—26].

Глама приехала в Москву уже в декабре 1876-го, значительно позже начала учебного года. Но Самарин признал у нее хорошие данные и дал первое задание, — роль Татьяны Лариной. Глама вспоминала:

Помню хорошо я свой первый дебют перед Иваном Васильевичем в сцене из «Евгения Онегина», начинающейся словами Татьяны: «Довольно! Встаньте».

— Хорошо! — сказал Самарин. — Хорошо, но мне все-таки недостаточно. Дома попристальней вчитайтесь в «Онегина» [2, с. 29].

Ученический вечер с исполнением «Евгения Онегина» Пушкина, который проходил в последний год профессорской деятельности Чайковского, состоялся 12 февраля 1877 года [15, л. 24]. Онегина

играл тот же самый студент Сергей Гилев, который затем исполнит ту же партию на консерваторских репетициях и премьере оперы Чайковского⁽⁶⁾.

В программе значилось:

«Сцена из «Евгения Онегина» соч. Пушкина

Татьяна — г-жа [А.Я.] Глама (1-й раз)

Онегин — [С.В.] Гилев» [15, л. 24].

Есть достаточные основания полагать, что Чайковский был на этом ученическом спектакле. Факт знакомства с Гламой П.И. Чайковского и его интереса, основывающегося хотя бы на том, что ею восхищались его брат, коллеги и друзья, не подлежит сомнению. Об этом упоминается в январском письме 1877 года, то есть времени, когда Александра только что появилась в Москве и консерватории: «К Гламше я не пойду, покамест она меня не позовет. Я с ней виделся не раз и был очень внимателен. Она очень хорошенькая женщина...» [19, с. 117].

Как известно, оперный замысел «Евгения Онегина» датируется тем же временем, началом 1877 года; теперь можно уверенно утверждать, что на выбор этого сюжета повлияло не только предложение певицы Е.А. Лавровской, но и ученические постановки сцен из знаменитого романа в стихах, осуществляемые под руководством И.В. Самарина в драматическом классе Московской консерватории.

Чайковский, часто вместе с братьями, виделся с Де-Лазари в свои приезды в Петербург. В том числе и той драматической для него осенью 1878 года, когда композитор окончательно оставил свою профессорскую должность и покинул Москву.

Де-Лазари знал, как развеселить своего друга, пребывающего в подавленном настроении, — вовлечь в какую-нибудь игру или розыгрыш. Он придумал подшутить над своим назойливым богатым приятелем, А.П. Давыдовым, который подарил семье Де-Лазари совсем скромную мебель и всячески расхваливал ее, напрашиваясь на постоянное повторение благодарностей.

(6) Гилев Сергей Васильевич, певец, вокальный класс Дж. Гальвани, драматический класс И.В. Самарина.

«10 сентября [ошибка, скорее всего — 10 октября] я позвал к себе вечером П.И. и А.И. Чайковских, двух братьев Жедринских⁽⁷⁾, Князя Грузинского Ивана⁽⁸⁾, писателя Пыляева⁽⁹⁾ и А[лексей] П[авловича] Давыдова. Всех их я научил, что первое, когда они ко мне войдут, то прежде чем поздороваться, сделать вид, что они ослеплены моей блестящей обстановкой» [8, л. 105]. Все гости артистически справились с задачей, «даритель» был пристыжен, и вечер закончился веселым ужином. В завершении описания своего розыгрыша Де-Лазари набросал словесные портреты всех своих гостей, начав с Чайковских.

Петр Ильич Чайковский. Это гордость и слава России, мой искренний и сердечный друг в Москве, остался до сих пор в самых лучших отношениях со мною [из чего следует, что эта часть текста «Воспоминаний» написана до 1893 года].

Брат его [Анатолий] Ильич пользовался моей любовью и остался навсегда со мною в самых лучших отношениях [8, л. 105 об. — 106].

Петр Ильич проводил следующее десятилетие своей жизни (1878—1888) в постоянных разъездах, но Де-Лазари не терял с ним связи, поддерживал отношения с его родными, живущими в Петербурге. «Познакомился с отцом Петра Ильича и со всей его семьей, которой принадлежал также и Г.А. Ларош, самый интимный друг трех братьев Чайковских, т.е. Петра, Анатолия и Модеста; с Николаем и Ипполитом я тогда еще не был знаком.

Илья Петрович Чайковский был очень престарелый генерал в отставке. Отношения его к детям были самые идеальные» [6].

В это десятилетие в семью Де-Лазари вернулся материальный достаток. «Счастье снова улыбнулось ему. Он стал доверенным и другом

известного, ныне умершего миллионера Б. [Федор Иванович Базилевский]» [11]. Базилевский финансово обеспечивал семью артиста Александринского театра; по этой причине тот уже не был столь зависим от жалованья и стал все больше отходить от службы. «Не будучи занят в театре, чему я был очень рад, я всего себя посвятил игре в карты. Бывая везде, от самых высших аристократических салонов до самых последних игорных трущоб, я много видел типов» [8, л. 112 об.], — писал он в хронологически соответствующей части воспоминаний, намереваясь познакомить с этими «типами» читателя.

Из великосветского окружения Базилевского составил своего рода карточный клуб, в котором Де-Лазари стал своим человеком. В главах воспоминаний из ГЦТМ артист-игрок последовательно описал всех участников «большой игры», которая уже ничем не напоминала шуточные сценки в Артистическом клубе Москвы. Играл он и в других подобных домах.

Один из ярких эпизодов карточных сражений на даче на Каменном Острове заядлого великосветского игрока, Александра Александровича Ивашева, был связан с приездом в Петербург Н.Г. Рубинштейна. Де-Лазари красочно описывал «зигзаги удачи» в игре Рубинштейна и его стоическое хладнокровие как при выигрыше (12 тысяч, 18 тысяч), так и при проигрыше. «Николай Григорьевич был страстный игрок, играл много и необыкновенно красиво. Все любовались необычайным джентльменством, спокойствием и картинностью его игры. Убьют у него карту в 1000 руб[лей], — мы с Ларошем (тоже частым посетителем Ивашева), просто чуть не подскочим с отчаяния, а он и бровью не шевельнет» [6].

Петр Чайковский с братьями Анатолием и Модестом, конечно, хорошо представляли себе этот великосветский карточный угар, не в последнюю очередь по окружению Константина Де-Лазари (эти впечатления вполне отразились в либретто Модеста к «Пиковой даме»).

Де-Лазари по-прежнему был рад делиться всем, чем располагал, — новым богатством и всегдашней веселостью — с друзьями.

Его имя упоминается в Дневнике № 9 Чайковского за 1889 год: «Май 14/26. <...> С Модей и Ларошем в Аркадию. Смешил Константинов» [17, с. 239];

(7) Скорее всего, Жедринский Владимир Александрович (1851—1852) с одним из своих братьев (Николай, Александр, Иван), товарищ прокурора Петербургского окружного суда, приятель А.И. Чайковского.

(8) Светлейший князь Иван Григорьевич Грузинский (Багратион-Грузинский, 1825—1880), потомок влиятельных князей Кавказа, собиратель памятников грузинской культуры, личность, известная «всему Петербургу» как веселый и артистичный прожигатель жизни и игрок.

(9) Пыляев Михаил Иванович (1842—1899) — писатель, журналист, собиратель занимательных историй и анекдотов.

«Мая 16/28. Завтрак у Константинова. Я, Ларош, Модест. Было очень весело и забавно»;

«Май 17/29. <...> Обед у нас. Маля⁽¹⁰⁾ с семьей, Ларош с Кат. Ив.⁽¹¹⁾, Константинов, Анна Мерклинг⁽¹²⁾. Сидели на чудесном балконе» [17, с. 240].

Последнее воспоминание Де-Лазари о Чайковском, из тех, что были опубликованы в газете «Россия», относилось к 1893 году:

В последний раз в жизни я видел его за несколько дней до начала его смертельной болезни. Это было в воскресенье, 17-го октября 1893 г. Я ехал по Морской, вдруг слышу громкий голос: «Костя, Костя, куда?»

Смотрю, около магазина стоят Чайковский и Ларош. Я соскочил с извозчика. Начались объятия, поцелуи, взаимные расспросы.

— Как тебе не стыдно, Костя, не быть вчера на концерте, на котором я дирижировал моей новой симфонией и увертюрой Лароша «Кармозина»?

— А отчего ты мне не дал знать, что ты приехал? — спросил я.

— Не знал твоего адреса, милый, а то бы заехал или написал. Знаешь, я собираюсь поселиться в Петербурге.

<...>

Меня особенно поразила необыкновенная живость и свежесть его. Давно уже он не был таким энергичным и здоровым на вид [6].

О смертельной болезни Петра Ильича Де-Лазари узнал вечером 24 октября в купеческом клубе, том месте, где, по его словам, «редко о чем-нибудь говорят, кроме денег». Утром следующего дня он примчался на Малую Морскую, 13 и узнал, что «дорогого, милого друга и великого художника уже не стало». Воспоминания о Петре Ильиче написаны очень непосредственным живым тоном, хотя их автор и признавал, что писать, возможно, следовало бы как-то иначе, и в заключении своего повествования обратился к читателям: «прошу... отнестись снисходительно к моему неумению говорить так, как нужно, о великом композиторе и редко-прекрасном человеке» [6].

(10) Литке Амалия Васильевна (рожд. Шоберт) (1841–1912) — двоюродная сестра П.И. Чайковского.

(11) Ларош Екатерина Ивановна (рожд. Синельникова), вторая жена Г.А. Лароша.

(12) Мерклинг Анна Петровна (1830–1911) — двоюродная сестра П.И. Чайковского.

Жизненную повесть самого Де-Лазари дописал А. Зарин в том выпуске газеты «Биржевые Ведомости», где публиковалась последняя часть «воспоминаний» вместе с некрологами артисту:

Со смертью [Базилевского] с выходом К.Н. в отставку — для него началось тяжелое время, когда вся его семья должна была жить на его небольшой пенсией.

И здесь-то началась трагедия жизни.

Люди, которым он раньше благодетельствовал, теперь не узнавали его; друзья, которых в счастливые времена было так много, — исчезли; те, которые ему были должны — избегали с ним встречи.

<...>

Переживая страшную нужду, он в то же время игнорировал ее и оставался все тем же честным, добрым, готовым делиться грошом с более нуждающимся.

Это был истинный артист по натуре. Благородный, возвышенный, презирающий мелочи жизни, не замечающий дыры на сапоге, пока ее ему не укажут.

Золотое сердце, чистая душа... [11].

В том же мемориальном разделе есть еще одна заметка о Де-Лазари, посвященная осмыслению качества и свойств его таланта, с говорящим названием «Промежуточный талант» и подписью «О. Дымов»⁽¹³⁾. Автор заметки, размышляя о том, почему Константин Николаевич, по сути, не состоялся как артист на большой сцене, а остался «душой общества», реализовывающим свои артистические данные в камерной обстановке, назвал его «достаточно ярким представителем особого рода, особого вида искусства» и добавил, что «на Руси это явление характерное» [9].

На полу гостиной, этот талант первый между присутствующими. Его слушают, его понимают только до тех пор, пока он со всеми, пока он не на «высоте подмостков». Когда он поднимается, его перестают понимать. Когда он поднимается, он сам себя перестает понимать.

<...>

(13) Осип Дымов, настоящее имя Иосиф Иосифович Перельман (1878–1959) — писатель, журналист, драматург.

Между поверхностью зрительного зала и высотой подмостков существуют промежуточные инстанции... есть плоскости искусства, находящиеся выше зрителей (толпы) и ниже высот сцены, и... от жизни до уразумения ее отвлечений ведет длинная лестница промежуточных дарований [9].

Воспоминания Де-Лазари безусловно должны быть напечатаны в полном объеме, без купюр. Но такая публикация нуждается, помимо соответствующего комментирования, еще и в анализе этого материала, определении его специфики и ценности. Сейчас можно предложить лишь несколько тезисов к этой будущей работе.

Ценность мемуаров Де-Лазари не только в том, что они расширяют наши знания о круге общения композитора. Они также дают представление о некой контекстной зоне между театром (его административным и исполнительским составом) и повседневной жизнью автора сочинений для сцены.

Люди театра из окружения Чайковского составляют специальный интерес. Прежде всего потому, что знание законов и задач сцены и специфики репертуарного театра композитору невозможно было получить в консерватории. Театр можно было постичь только через театр же, войдя в святая святых, внутрь театра, став как бы частью его исполнительского (отчасти даже и административного) сообщества.

И в этом смысле один из путей анализа природы театрального мышления Чайковского — это изучение людей театра из его окружения и опыта, который он таким образом получал.

Далеко не многие представители театрального мира, с которыми творчески и дружески общался композитор, оставили воспоминания о нем. Чаще всего профессиональную составляющую контактов с исполнителями разных уровней, вовлеченных в постановочный процесс, приходится воссоздавать по письмам или косвенным источникам. А те, кто оставили воспоминания, часто досадным образом фокусировались не на том, что сегодня пригодилось бы исследователям, а, как представляется, на исторически не слишком ценных подробностях и деталях.

Однако верное расположение элементов фона этой картины способно приблизить нас к исторически более точному восприятию

Человек театра из окружения П.И. Чайковского: К.Н. Де-Лазари

театральности того времени, синтетическому, — для музыкальной и драматической сцен, — присущему самому композитору и его современникам.

Отдельную, может быть, более легкомысленную часть театрального контекста составляет игровое поведение, богемность, артистизм среды Чайковского и его собственные к этому способности и склонности.

В качестве сверхзадачи можно попытаться понять или приблизиться к пониманию того, в какой степени сам композитор был человеком театра. Когда и как началось постижение и вживание в театральный мир и до какой степени развилось? Эти и подобные им задачи встают на пути исследователя, задавшегося целью выявить влияния специфики современного Чайковскому театрального мира на его сценические сочинения.

Список литературы:

- 1 Вальц К. Ф. 65 лет в театре. Л.: Academia, 1928. 238 с.
- 2 Глама-Мещерская А.Я. Воспоминания. М.-Л.: Искусство, 1937. 376 с.
- 3 Де-Лазари К.Н. Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском // Россия. 1900. 25 мая (7 июня). № 388.
- 4 Де-Лазари К.Н. Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском (Продолжение) // Россия. 1900. 31 мая (13 июня). № 393.
- 5 Де-Лазари К.Н. Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском (Продолжение) // Россия. 1900. 12 (25 июня). № 405.
- 6 Де-Лазари К.Н. Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском (Окончание) // Россия. 1900. 18 (31) июля. № 441.
- 7 Де-Лазари К.Н. Невозвратное прошлое. Пров Михайлович Садовский, Александр Николаевич Островский, Василий Игнатьевич Живокини и др. // А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1966. С. 384–398.
- 8 Де-Лазари (Константинов) Константин Николаевич, артист Александринского театра. Воспоминания (9-я тетрадь, нет конца) // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 533. К. п. 320311.
- 9 Дымов О. Промежуточный талант // Биржевые ведомости. 1903. 15 (28) октября. № 510.
- 10 Заволокин П.Я. Автобиографические сведения де-Лазари Николая Константиновича, данные в тексте его письма к Заволокину Павлу Яковлевичу // РГАЛИ. Ф. 1068. Ед. хр. 88.
- 11 Зарин А. «Люди» и человек // Биржевые ведомости. 1903. 15 (28) октября. № 510.
- 12 Кашкин Н. Д. М.А. Балакирев и его отношение к Москве // Н.Д. Кашкин. О Чайковском, русской музыке и музыкантах. М.: Юрайт, 2017. С. 133–147.
- 13 [Объявление] // Театральные афиши и антракт. 1864. № 1. С. 136.
- 14 Островский А.Н. Письмо к М.П. Садовскому от 11 апреля 1873 года // А.Н. Островский. Дневники и письма. Л.: Academia, 1937. С. 118.
- 15 Программы ученических концертов 1867–1888 годы // РГАЛИ. Ф. 2099 «Московская консерватория». Оп. 1. Ед. хр. 3.
- 16 Тридцать лет на казенных сценах (из воспоминаний артиста Императорских театров К.Н. Де-Лазари, по сцене Константинова) // Биржевые ведомости. 1903. 1 (12) августа. № 378.
- 17 Чайковский П.И. Дневники 1873–1891. М.; Пг.: ГИЗ, Музыкальный сектор, 1923. 296 с.
- 18 Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка. Т. V. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 520 с.
- 19 Чайковский П.И. Письма к близким. М.: Музгиз, 1955. 672 с.
- 20 Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского (1840–1877). Т. 1. М.: Алгоритм, 1997. 512 с.
- 21 Чайковский М.И. Письмо к М.Г. Савиной // РГАЛИ. Ф. 853 «Савина М.Г.». Оп. 2. Ед. хр. 1336.
- 22 Curtiss M. Bizet and His World. London: Secker&Warburg, 1959. 478 p.
- 23 Huebner S. After 1850 at the Paris Opéra: Institution and Repertory // The Cambridge Companion to Grand Opera / Edited by David Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 291–320.
- 24 Letellier R. I. Daniel-François-Esprit Auber. The Man and His Music. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 619 p.

References:

- 1 Val'c K.F. 65 let v teatre [65 Years in the Theater]. Leningrad, Academia Publ., 1928. 238 p. (In Russ.)
- 2 Glama-Meshcherskaya A. Ya. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1937. 376 p. (In Russ.)
- 3 De-Lazari K. N. *Vospominaniya o Petre Il'iche Chajkovskom* [Memories of Pyotr Ilyich Tchaikovsky]. *Rossiya*, 1900, May 25 (June 7), no. 388. (In Russ.)
- 4 De-Lazari K. N. *Vospominaniya o Petre Il'iche Chajkovskom (Prodolzhenie)* [Memories of Pyotr Ilyich Tchaikovsky (Continued)]. *Rossiya*, 1900, May 31 (June 13), no. 393. (In Russ.)
- 5 De-Lazari K. N. *Vospominaniya o Petre Il'iche Chajkovskom (Prodolzhenie)* [Memories of Pyotr Ilyich Tchaikovsky (Continued)]. *Rossiya*, 1900, June 12 (June 25), no. 405. (In Russ.)
- 6 De-Lazari K. N. *Vospominaniya o Petre Il'iche Chajkovskom (Okonchanie)* [Memories of Pyotr Ilyich Tchaikovsky (End)]. *Rossiya*, 1900, July 18 (July 31), no. 441. (In Russ.)
- 7 De-Lazari K. N. *Nevozvratnoe proshloe. Prov Mihajlovich Sadovskij, Aleksandr Nikolaevich Ostrovskij, Vasiliy Ignat'evich Zhivokini i dr.* [The Irrevocable Past. Prov Mikhailovich Sadovsky, Alexander Nikolaevich Ostrovsky, Vasily Ivanovich Zhivokini and others]. *A. N. Ostrovskij v vospominaniyah sovremennikov* [A. N. Ostrovsky in the Memoirs of Contemporaries]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1966, pp. 384–398. (In Russ.)
- 8 *De-Lazari (Konstantinov) Konstantin Nikolaevich, artist Aleksandrinskogo teatra. Vospominaniya (9-ya tetrad', net konca)* [De-Lazari (Konstantinov) Konstantin Nikolaevich, Artist of the Alexandrinsky Theater. Memoirs (9th Notebook, No End)]. GCTM im. A. A. Bahrushina, f. 533, k. p. 320311. (In Russ.)
- 9 Dymov O. *Promezhuotochnyj talant* [Intermediate Talent]. *Birzhevyje vedomosti*, 1903, October 15 (28), no. 510. (In Russ.)
- 10 Zavolokin p. Ya. *Avtobiograficheskie svedeniya de-Lazari Nikolaya Konstantinovicha, dannye v tekste ego pis'ma k Zavolokinu Pavlu Yakovlevichu* [Autobiographical Information of De-Lazari Nikolai Konstantinovich, given in the Text of his Letter to Zavolokin Pavel Yakovlevich]. *RGALI*, f. 1068, ed. hr. 88. (In Russ.)
- 11 Zarin A. "Lyudi" i chelovek ["People" and the Person]. *Birzhevyje vedomosti*, 1903, October 15 (28), no. 510. (In Russ.)
- 12 Kashkin N. D. M. A. *Balakirev i ego otnoshenie k Moskve* [M. A. Balakirev and his Attitude to Moscow]. *Kashkin N.D. O Chajkovskom, russkoj muzyke i muzykantah* [Kashkin, N. D. About Tchaikovsky, Russian Music and Musicians]. Moscow, Yurajt Publ., 2017, pp. 133–147. (In Russ.)
- 13 Ob'yavlenie [Announcement]. *Teatral'nye afishi i antrakt*, 1864, no. 1, p. 136. (In Russ.)
- 14 Ostrovskij A. N. *Pis'mo k M. P. Sadovskomu ot 11 aprelya 1873 goda* [Ostrovsky A. N. Letter to M. P. Sadovsky dated April 11, 1873]. *Ostrovskij, A. N. Dnevnik i pis'ma* [Ostrovsky, A. N. Diaries and Letters]. Leningrad, Academia Publ., 1937, p. 118. (In Russ.)
- 15 *Programmy uchenicheskikh koncertov 1867–1888 gody* [Programs of Student Concerts 1867–1888 years]. *RGALI*, f. 2099, "Moskovskaya konservatoriya", op. 1, ed. hr. 3. (In Russ.)
- 16 *Tridcat' let na kazennyh scenah (iz vospominanij artista Imperatorskikh teatrov K. N. De-Lazari, po scene Konstantinova)* [Thirty Years on the State Stages (from the Memoirs of the Artist of the Imperial Theaters K. N. De-Lazari, on the stage of Konstantinov)]. *Birzhevyje vedomosti*, 1903, August 1 (12), no. 378. (In Russ.)
- 17 *Chajkovskij P. I. Dnevnik 1873–1891* [Tchaikovsky P. I. Diaries 1873–1891]. Moscow, Petrograd, GIZ Publ., Muzykal'nyj sector Publ., 1923. 296 p. (In Russ.)

- 18 Chajkovskij P. I. *Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Tchaikovsky P. I. Literary Works and Correspondence]. Vol. V. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1959. 520 p. (In Russ.)
- 19 Chajkovskij P. I. *Pis'ma k blizkim* [Tchaikovsky P. I. Letters to Relatives]. Moscow, Muzgiz Publ., 1955. 672 p. (In Russ.)
- 20 Chajkovskij M. I. *Zhizn' Petra Il'icha Chajkovskogo (1840–1877)* [The Life of Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1877)]. Vol. 1. Moscow, Algoritm Publ., 1997. 512 p. (In Russ.)
- 21 Chajkovskij M. I. Pis'mo & M. G. Savinoj [Letter to M. G. Savina]. *RGALI*, f. 853, "Savina M. G.", op. 2, ed. hr. 1336. (In Russ.)
- 22 Curtiss M. *Bizet and His World*. London, Secker & Warburg, 1959. 478 p.
- 23 Huebner S. After 1850 at the Paris Opéra: Institution and Repertory. *The Cambridge Companion to Grand Opera*, edited by David Charlton. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 291–320.
- 24 Letellier R. I. *Daniel-François-Esprit Auber. The Man and His Music*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010. 619 p.

УДК 78

ББК 85.313(0)

DOI: 10.51678/2226–0072–2021–3–334–365

Петухова Светлана Анатольевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000–0002–9476–8963
sapetuch@yandex.ru

Ключевые слова: Ливанова, рецензент, исследования, «Воспоминания», Институт истории искусств, Академия наук, Московская консерватория, издания, диссертации.

Петухова Светлана Анатольевна

Тамара Ливанова (1909–1986) как рецензент словесных текстов

Статья посвящена обзору рецензентской деятельности Т.Н. Ливановой (1932–1986) и анализу некоторых ее откликов на тексты коллег. Предметом изучения стали преимущественно архивные источники. Открывая новую тему в ряду исследований отечественного музыковедения, данный материал также позволяет уточнить многие стороны биографии Института истории искусств (ныне – Государственный институт искусствознания), в котором Ливанова работала с первых дней его существования – в секторе истории музыки (1944–1962) и секторе классического искусства Запада (1960–1986).

Petukhova Svetlana A.

PhD in Art Studies, Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000–0002–9476–8963
sapetuch@yandex.ru

Keywords: Livanova, reviewer, research, “Memories”, Institute of Art History, Academy of Sciences, Moscow Conservatory, editions, dissertations.

Petukhova Svetlana A.

Tamara Livanova (1909–1986) as a Reviewer of Verbal Texts

This article is devoted to T. N. Livanova’s peer review (1932–1986) and to the analysis of some of her responses to the colleagues’ texts. Mainly archival sources became the subject of study. Opening a new topic among studies of Russian musicology, this material also makes it possible to clarify many aspects of the biography of the Institute of Art History (now – the State Institute for Art Studies), where Livanova worked from the first days of its existence – in the Department of Music History (1944–1962) and in the Department of Western Classical Art (1960–1986).

«До самого последнего времени я просматриваю... груды рукописей и, хотя меня нередко чествуют при этом на чем свет стоит, все же с мнением в общем считаются и продолжают его спрашивать... Было бы забавно собрать все отрецензированные мною рукописи вместе и взглянуть на них в перспективе: пожалуй, получится если не башня, то порядочный дом!! Я все-таки *стала* критиком, хотя и мало выступаю в печати...», — записала Т.Н. Ливанова в июле 1976 года [34, т. 2, л. 578]⁽¹⁾. Употребление ею определения «мало» несколькостораживает: в каждой из областей музыковедения, избранных Ливановой, оно не совместимо с достигнутыми ею результатами. Автор около сорока монографических трудов⁽²⁾, среди которых научные исследования, учебные и справочные пособия, популярные брошюры, а также не менее 150 статей, разделов, глав в изданиях более общего характера, Ливанова отметилась в периодической прессе «всего» семью с небольшим десятками работ. И действительно, среди этих материалов рецензии на тексты коллег (не менее 24) занимают совсем незначительное место⁽³⁾.

Так происходит потому, что опубликованные отзывы традиционно составляют лишь «верхушку айсберга» рецензентской деятельности любого ученого. «Под водой» остаются скрытыми многочисленные «работы не для печати» [34, т. 2, л. 595]: «внутренние» отклики на рукописи, оппонентские выступления, экспертные заключения, заметки для докладов на разного рода научных собраниях и т. д. Сама Лива-

нова как-то насчитала всего за шесть лет своей работы (1974—1979) около 80 развернутых и около 800 мелких рецензий [34, т. 3, л. 1224]. Ориентируясь на это количество и осуществив сбор и классификацию не только изданных, но и (главным образом) архивных источников, приходится с сожалением констатировать, что достаточно объемная их часть утрачена. В настоящее время исследователь может располагать более чем 270 письменными отзывами, львиная доля которых находится на хранении в архиве Российского национального музея музыки (далее РНММ)⁽⁴⁾ и совсем небольшое число (менее 5%) — в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в составе более общих документов [26, л. 195—244]. Кроме того, в неопубликованных «Воспоминаниях» Ливановой имеются упоминания о подобных ее текстах, которые пока не обнаружены (не менее 20), а также об устных докладах на конференциях, сессиях, заседаниях (в целом примерно столько же)⁽⁵⁾.

Рецензентская деятельность Ливановой продолжалась на протяжении почти 54 лет (1932—1986), из которых наиболее насыщенными стали 35 (1948—1982). Она вступила на этот путь в 1930-е, которые сама позднее называла «критическим периодом», сформировавшим «индивидуальности некоторых музыковедов, которые и впоследствии остались всего лишь „негативно-критическими“ деятелями, своего рода прокурорами от музыкознания» [28, л. 24]⁽⁶⁾. В послевоенные 1940-е Ливанова восприняла партийную критику искусства и науки — в том числе музыковедения — как руководство к действию, а печально известное ныне Постановление (1948) — как зафиксированный на бумаге комплекс мер, ведущих к обновлению мировоззрения научного сообщества. «Возвращение строгости критериев — таково было общее направление партийных решений, напоминание о том, что начало на практике забываться или заслоняться иными заботами» [34, т. 1, л. 462].

(1) Данный фрагмент опубликован частично [6, с. 339]. Здесь и далее все типографские выделения в текстах цитат принадлежат их авторам либо редакторам изданий.

(2) В своем обзоре В.Н. Брянцева — ученица и друг Ливановой — называет число «...отдельных печатных изданий... 41, общим объемом более тысячи авторских листов...» [6, с. 370]. Здесь рассмотрены в качестве самостоятельных единиц второе и третье издания «Истории западноевропейской музыки до 1789 года» (каждое в двух книгах), для которых материал первого издания (1940) был переписан практически целиком. Необходимо заметить, что указанное число монографических трудов является рекордным для российского музыковедения в принципе, а если учитывать и приграничные ему области, то находится на втором месте после 46 монографий А.Ф. Лосева — философа и филолога, писавшего в том числе и о музыке.

(3) Приблизительность определений («около», «более», «не менее») связана с наличием в некоторых изданиях (в частности, в каждом из т. 3—6 «Музыкальной энциклопедии») не одной, а нескольких (или даже многих) статей Ливановой. Подобная ситуация складывается и с ее рецензиями, из которых отдельные посвящены не одному, а нескольким текстам.

(4) Благодарю А.В. Комарова — ведущего научного сотрудника РНММ — за помощь в процессе обнаружения и сбора источников.

(5) Для сравнения: в наследии Ю.Н. Холопова, активно выступавшего в качестве рецензента, сохранилось 38 отзывов разного рода и не менее 20 оппонентских текстов [18].

(6) Атрибуция и коррекция датировки данного источника осуществлены автором статьи.

Позиция исследователя и тогда оставалась достаточно далекой от «обусловленностей» разного рода; чистота помыслов и отношения к любимому делу не могла не отразиться и на общественной деятельности Ливановой. Начиная от рубежа 1940—1950-х и до последнего десятилетия жизни ее назначали или приглашали в различные экспертные сообщества: в состав Комитета по Сталинским премиям и в Бюро Музыкаведческой комиссии Союза композиторов (с 1948), в комиссию ВАК (с 1952), в редсоветы Государственного музыкального издательства и филармонии (в 1950-е); позднее она стала научным консультантом и рецензентом Государственного комитета по печати (с 1964), редакции «Советская энциклопедия» (с 1966) и издательства «Советский композитор» (с 1969), членом Совета по координации научно-исследовательских работ в области искусствознания (с 1971).

Вся эта деятельность по существу состояла в оценке различных сочинений (музыкальных, театральных, словесных) и написании отзывов на них. Рецензентскую функцию выполняла Ливанова и на месте своей основной работы — в Институте истории искусств (ИИИ, ныне ГИИ), начиная с первых месяцев его существования. «В институте тогда дирекция строго следила за выполнением личных научных планов, проверяя сотрудников не по данным планкарт, а по наличию рукописей, — вспоминала Ливанова много позднее. — У меня сохранилась выписка из протокола заседания дирекции от 30 апреля 1947 года. „Сотрудники, не ликвидировавшие к 1 сентября академической задолженности, автоматически отчисляются из института. Обязать заведующих секторами обеспечить до 1.XII с.г. представление письменных рецензий по всем законченным работам, установив, что коллективное обсуждение отдельных глав не заменяет рецензирование работы в целом“» [34, т. 1, л. 484].

Ливанова, в 1946—1948 годах заведовавшая сектором истории музыки, и позднее внимательно читала все работы его сотрудников и затем отчитывалась на заседаниях ученого совета (например, в 1951-м). Ее поразительная способность не только очень быстро писать, но и стремительно усваивать написанное другими, сразу отмечая главное и запоминая детали и подробности, разумеется, была оценена руководством. На протяжении многих десятилетий Ливановой поручалось рецензирование наиболее объемных и сложных корпусов научных текстов. «В самом начале 1956 года мы с В.Н. Лазаревым

обследовали работу ИИМК (Института истории материальной культуры) за 1955 год. Я провела там несколько дней, прочла все доступные рукописи, просмотрела планкарты, беседовала с сотрудниками и составила подробный отчет. <...> В конце 1957 года бюро отделения [истории и филологии АН] поручило мне проверку годовой работы *всего* Института этнографии (!). Тут я возилась 10 дней, прочла 300 листов рукописей, составила отчет почти на лист, а 26 декабря выступала с содокладом. <...> Никто не верил, что один человек может разобраться в такой уйме бумаг, документации, а главное, *прочсть* все и дать общую оценку. Понятно, что уже после этого меня привлекли к подобной же работе по нашему институту...» [34, т. 2, л. 668].

Так как Институт истории искусств до весны 1961 года находился в системе Академии наук СССР, его комплексные труды и монографии сотрудников публиковались по большей части в издательстве АН (АНИ; с 1963 — Издательство «Наука»). Порядок подачи рукописей предусматривал наличие в составе корпуса не только собственно исследовательского текста, но и рецензий на него и ответов на них авторов. Ливанова нередко находилась в функции рецензента или отвечавшего; из подобных сохранившихся материалов наиболее интересны именно ее ответы на критические замечания коллег⁽⁷⁾.

В сложившейся ситуации этому исследователю — по просьбам или распоряжениям дирекций разных институтов АН — приходилось оценивать как «профильные» музыкаведческие работы, так и результаты деятельности «смежных» специалистов: труды по истории изобразительных искусств, литературы, эстетики и (позднее) социологии. Среди них рукописи монографий Б.П. Михайлова «Пути освоения классиче-

⁽⁷⁾ В качестве примера стоит привести ответ Ливановой на рецензию ее статьи «Римский-Корсаков и его московские связи», осуществленную экспертами АНИ, утверждавшими, что в данном «толковании совершенно исчезает Римский-Корсаков — реалист» [26, л. 152]. В своем объяснении, поданном 18 марта 1953 года на имя директора ИИИ В.О. Светлова, Ливанова отмечала: «По-видимому, слово „реалистическое“ рецензент отождествляет только с „бытовым“, а если речь идет о фантастике в искусстве — он уже видит идеализм, нечто „гофманско-новалисовское“ и т.д. Я не могу писать о фантастике Корсакова, что это — идеализм, не могу ограничивать реализм бытовой сюжетикой и не могу отрицать жертвенность в образе Марфы. Ведь нельзя же врать, в конце концов. <...> Если я допустила более свободное построение фраз и несколько иной словарь в этой части статьи, то это вызвано темой: трудно писать о фантастике математически точными формулировками!» [26, л. 168—169]. В том же году работа была опубликована после значительной авторской редактуры [15].

ского архитектурного наследия» (отзыв в 1954, в первоначальном виде не издана), В.Н. Всеволодского-Гернгросса «Русский театр от истоков до середины XVIII века» (отзыв в 1955, публикация в 1960), Б.Р. Виппера «Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640—1670)» (соответственно 1959 и 1962), Ю.А. Дмитриева «Цирк в России от истоков до 1917 года» (1970 и 1977), огромного коллективного тома «Истории всемирной литературы» — «Литература Западной Европы. XVII век» (1975 и 1987), тома I «Истории марксистско-ленинской эстетики» (1976, не издан), а также опубликованный сборник «Кино и наука. Научно-популярный фильм» (выпуск 3, 1970) и др.

Постепенно в представлении научного сообщества Ливанова стала олицетворять тип специалиста, аналитическому методу которого подвластны любые исследования, затрагивающие гуманитарную тематику. Разброс подходов и интерпретаций, стилей и жанров, эпох и географических пространств неоднократно отмечался самим рецензентом: «Тут и античность, и современный Запад, и Возрождение, и советская наука, и стиль XVII [века], и русская опера XIX, и старые нидерландцы, и [А.Н.] Серов, и [В.Г.] Захаров. Ни к одной из этих тем я не подходила поверхностно, изучала всю литературу, все старалась передумать наново. Всякий раз с головой проваливалась то в материалы XVII века, то в русскую периодическую печать XIX, то в Серова, то в современное зарубежное... [34, т. 2, л. 770]. Удивительно, почему никого не смущало, что тут были и Россия, и Запад, а эпохи — от древности до современности! Ведь это в целом далеко выходило за пределы моей специализации...» [34, т. 3, л. 1195].

В процессе погружения в громадный корпус рецензентских текстов Ливановой перед обозревателем встает закономерный вопрос: отказывалась ли она когда-либо от такого рода деятельности? И в целом — в каком качестве ее оценивала?

Как можно понять из мемуаров ученого, первопричиной для отказов всегда являлось ощущение скуки, посещавшее ее во время беглого просмотра рецензируемых работ. Причем оно было связано вовсе не с текстами отдаленных «смежных» профилей, — напротив, Ливановой нравилось узнавать новые факты и обобщения из истории искусств в целом, неизбежно выходя при этом за границы лишь одного (музыковедческого) направления. Скука прежде всего ассоциировалась в ее представлении с навязываемым авторами терми-

нологическим «модничаньем» [34, т. 2, л. 940], с необходимостью «давать буквально переводы на русский язык того, что излагалось на каком-то сектантском диалекте...» [34, т. 3, л. 1219]. Так, Ливанова «отказалась рассматривать диссертацию М.Г. Бороды „Принцип организации повторов на микроуровне музыкального текста“ [защищена в 1979] — больно уж неаппетитно!» [34, т. 3, л. 1056]. А оригинальная концепция В.В. Медушевского, изложенная в его монографии «Семиотический слой музыкальной культуры» (написанной в середине 1970-х и в первоначальном виде не изданной), подверглась серьезной критике рецензента: «[автор] предлагает строить „фундаментальную науку о музыке“ как „музыкальную семиотику“, опираясь при этом на опыт формальных школ в лингвистике, логике и других областях наук. Однако и сам он признает, что семиотика „отягощена смыслами“, далекими от природы музыки, и „семиотическое знание“ однобоко. Это всецело сказывается и на собственных попытках Медушевского создать музыкальную семиотику. Он исключает из своего рассмотрения собственно эстетическую сущность искусства, оценку тематики определенных стилей и характерной для них системы образов и движется прямо — от „означаемого“ к „означающему“. Такой путь ведет к пониманию художественного произведения как информации, как своего рода конструкции, которую можно „развинчивать“, „рассекать“, „выбивать“ из нее части. Изъятие из анализа того, что относится к выбору тем и системе образов, к обобщению в процессе творчества — приводит к тому, что произведение искусства становится „семиотическим продуктом“, механизмом, а не художественным организмом. При всей своей декларативности (даже демагогичности) такая „система“ узко формальна: упуская проблему образа, она снимает и проблему творческого обобщения, собственно творения». [35, л. 13—14].

Развитие российской гуманитарной научной отрасли в 1970-е — с разрастанием ее внутренней структуры, с привлечением непривычных методов и терминов — не было не только принято, но и понято Ливановой как закономерный, неотвратимый и необратимый процесс. Даже в институте, где в первой половине десятилетия начали функционировать новые комплексные сектора — социологии искусства (затем — социологии художественной жизни) и массовой коммуникации (ныне — художественных проблем массмедиа), — Ливано-

ва воспринимала свою функцию рецензента как охранительную по отношению к традиционным методам, подходам и целям науки: «занятие исключительно скучное, тягостное, даже изнурительное, но, увы, остро необходимое» [34, т. 3, л. 1219].

Однако стоит особо подчеркнуть, что скука не мешала исследователю высоко оценивать работы с ясно выраженным научно-музыкальным потенциалом даже в тех случаях, когда они посвящались, с ее точки зрения, материалу, недостойному внимания выдающихся ученых. Так, Ливанова всемерно поддерживала труды Ю.Н. Холопова: докторскую диссертацию «Очерки современной гармонии» (1977), публикацию книги Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» (1977), монографию об А. Веберне, написанную совместно с В.Н. Холоповой (отзыв в 1980, издание в 1984), формирование лекционного курса для специалистов «Музыкально-теоретические системы» (отзыв в 1981, выход в различных редакциях в 1982 и 2002). И напротив, результаты даже логически крепких изысканий, в которых *личностные интенции исключались из рассмотрения творческого процесса*, «увлечение одним лишь технологизмом» приводило к «игнорированию проблем образности, содержания, художественного качества материала» [34, т. 3, л. 1262], вызывали активный протест рецензента.

Многочисленность и многообразие ее сохранившихся отзывов открывают возможность их различных классификаций. Наиболее перспективная из них — подразделение текстов исходя из их собственного содержания и из содержания рецензируемых работ. В этой плоскости рецензии, в свою очередь, могут рассматриваться исходя из способа фиксации (авторские тексты и неавторские стенограммы устных выступлений) и избранного жанра (собственно отклики и замечания разного объема, а также обзоры, пояснения, сопроводительные записки, справки и ответы на критику). С другой стороны, среди рецензируемых сочинений находятся не только (хотя и преимущественно) научные, но и научно-популярные и художественные, в том числе радиокомпозиция и сценарий кинофильма.

Наконец, значительный смысл обретает здесь и классификация по хронологическому признаку. С точки зрения количества текстов кульминационными необходимо назвать 1960—1980-е, когда Ливанова уже прочно утвердилась во многих организациях в статусе

«присяжного рецензента» (ее собственное выражение [34, т. 3, л. 1061, 1065]). Но если применить критерий наиболее точного соответствия содержания отзывов идеологии, мировоззрению, менталитету эпохи, то расцвет данной деятельности, несомненно, охватит 1940—1950-е — время последнего торжества в России «культы личности» и государственной диктатуры.

Свойственные послереволюционным десятилетиям возвеличение борьбы и преодоления, романтическая вера в идеалы и пафос стремления к ним сформировали личностные установки Ливановой — не только специалиста, но прежде всего человека. В историческом бытовании конкретного материала ее преимущественное внимание привлекали внутренние противоречия и конфликты. В атмосфере изучаемых событий она в большинстве случаев обнаруживала проявления двух взаимосвязанных тенденций: неискоренимого проникновения «обочинных» течений в «магистральное» русло развития традиции⁽⁸⁾ и закономерного накопления «исключений из правил» в функционировании различных систем. Уже в преклонном возрасте Ливанова записала: «В течении жизни (как и в процессе истории, как в развитии искусства) „программы“, „системы“, „нормы“ и „концепции“ (умнейшие! продуманные до тонкости!) только тем и держатся как таковые, что реально существует *допуск исключения*, выхода из них, подъема над ними. В творчестве только это и дает истинные откровения, художественные открытия. В истории вне этого зачастую непонятен самый ее ход. Да и в жизни каждого из нас на проверку тоже необходим *допуск исключения* из самой умнейшей программы. Что тут может оказать помощь? Интуиция? Способность ограничить себя и пожертвовать чем-либо? Я думаю — прежде всего чувство, плодотворно дополняющее рассудок своей живой силой. Оно-то как раз обычно действует сверх расчета и вне программы» [34, т. 3, л. 1179]⁽⁹⁾.

Симптоматично, что в собственном исследовательском методе Ливанова неоднократно подчеркивала чувственное единение аналитика с изучаемым материалом: «Погрузившись в эпоху, я представляла ее зрительно, *слышала* ее, мыслила ее понятиями и воображала в ее

(8) Определение основных тенденций в развитии искусства как «обочинных» и «магистральных» см.: [39].

(9) Данный фрагмент опубликован частично [6, с. 370].

стиле» [6, с. 331]. А из усвоенных идеологических клише несколько раздражает в рассматриваемых откликах, пожалуй, лишь требование неперменной «идейности» подхода, концентрации исследовательского интереса на результатах «какой-либо социальной борьбы или борьбы за национальную школу», волновавшей (в частности) «лучших русских музыкантов» [30, л. 27, 30].

В рецензиях Ливановой наиболее часто встречаются два замечания: незнание либо неточное изложение мелочей, подробностей, нюансов, составлявших собственно полотно, сложную картину рассматриваемых событий; отсутствие связи «всего со всем», изолированное рассмотрение явлений, проблем, а также компонентов музыкального текста. Именно эту последнюю методологию (а не какую-либо иную) исследователь трактовала как явное проявление формализма, хотя самим словом старалась без надобности не бросаться.

Свою рецензентскую работу Ливанова воспринимала как достаточно значимую, посвятив ей одну из содержательных линий огромных мемуаров. Но из всей совокупности такого рода текстов явственно выделила лишь часть — 74, появившиеся за первые 23 года деятельности (1932—1954) и объединенные в четыре сборника. Среди материалов фонда Ливановой в РНММ (ф. 194) данные корпуса (№ 371—374) стоят особняком из-за своего внешнего вида: листы текстов, распределенных между томами почти везде по хронологическому принципу, аккуратно переплетены в твердые обложки, обтянутые пестрой материей. Возможно, проделать подобную операцию с более поздними откликами автор просто не успела. Или отказалась от их собирания по причине стремительного увеличения количества. Можно осторожно предположить также, что выступления, связанные прежде всего с «охранительными» намерениями и с сочинениями, не обладавшими, по мнению Ливановой, достаточной художественной ценностью, исследователь и не планировала собирать и сохранять.

Поскольку полный корпус ее отзывов слишком объемен, чтобы стать предметом рассмотрения в статье, для этого необходимо сформировать некую репрезентативную выборку. Если добавить к содержанию четырех указанных томов опубликованные рецензии, отсутствующие там в виде рукописей (15), а также те неизданные,

что вошли целиком в текст «Воспоминаний» (3)⁽¹⁰⁾, то получившееся число (92) охватит материал, который автор, скорее всего, стремился оставить потомкам.

Здесь отклики на монографии, публикации, мемуары, сборники и справочники. На работы крупнейших ученых, на докторские и кандидатские диссертации, на дипломы и на студенческие рецензии, поданные для конкурса в Московской консерватории. На сочинения профессионалов музыковедения — и на популярные и художественные произведения. Эта пестрота реферируемого материала отражает то огромное пространство словесных текстов, в котором на протяжении почти всей жизни существовала Ливанова — их создатель, читатель и ценитель.

Для характеристики какого-либо значительного явления нередко требуется установить «крайние точки» процесса его развития — даты, факты, этапы, содержательные кульминации. Такими предельно контрастными полюсами рецензентской деятельности Ливановой представляются ее наиболее критические и наиболее похвальные отзывы. И те, и другие посвящены работам ее коллег по консерватории и Институту истории искусств, оставаясь яркими исключениями в ряду по-деловому уравновешенных текстов. В этом нет парадоксальной логики, столь любимой самим ученым: ведь к деятельности сложившихся, известных, маститых специалистов можно подходить без оговорок, скидок и пощады.

Труды Р.И. Грубера Ливанова рецензировала в целом не менее четырех раз; общий объем сохранившихся отзывов составляет более пяти авторских листов. Основным предметом рассмотрения стал монументальный первый том «Истории музыкальной культуры» (в двух книгах), изданный в Ленинграде во время блокады и получивший от Главного управления учебных заведений Комитета по делам искусств при СНК СССР гриф «допущено в качестве учебного посо-

(10) В том числе — цитированная выше рецензия на рукопись монографии В.В. Медушевского [35].

бия для историко-теоретических факультетов консерваторий» [10, титульный лист].

По-видимому, в первый раз эта книга попала в поле зрения Ливановой в декабре 1944 года, в процессе подготовки развернутого очерка «К историографии советского музыкознания» — первой большой работы ученого, выполненной в только что открытом Институте истории искусств. В данном обзоре работы Грубера фигурируют в разных разделах в хронологическом порядке начиная с 1925 года; объединяющая их авторская концепция описана максимально доходчиво: «абстрактное и вместе вульгарное „методологизирование“, прикрытое большой научной эрудицией, ссылками на обширную научную литературу (преимущественно новейшую немецкую) и вообще солиднейшим „аппаратом“» [28, л. 8]. По примеру своего героя не жалея читателя, Ливанова старательно повторила груберовские длинные и сложные периоды, состоящие иногда из более чем сотни слов и обсуждающие, скажем, процессы «художественного потребления» как «круг плодотворных для организма раздражителей» [28, л. 9], а биографии Баха и Генделя — с точки зрения их взаимоотношений с марксизмом [28, л. 14].

В «Истории музыкальной культуры» критике подверглась прежде всего не «тяжеловесная терминология „умствующего“ Грубера», а ее «идейная» основа: «К своеобразным, достаточно странным проявлениям *отвлеченности мышления* мы отнесли бы в книге проф[ессора] Грубера очень надуманные, искусственные *сопоставления фактов* совсем *разного художественного порядка*. Можно подумать, что проф[ессор] Грубер не столько мыслит о *конкретных*, живых, неповторимых и очень-очень *разных* произведениях искусства, сколько имеет в виду некую абстрактную идею, весьма легко переносимую не только из века в век, но даже из тысячелетия в тысячелетие. [В частности,] ...тот большой прогресс в развитии музыки, который произошел на протяжении каких-нибудь одного-двух тысячелетий, когда биологический тип человека в основном уже закрепился» (с. 140, I <...>). Шутка сказать! Конечно, *такое* представление о „каких-нибудь тысячелетиях“ позволяет делать поистине любые аналогии.

Наибольший протест в работе проф[ессора] Грубера вызывает метод муз[ыкального] разбора. <...> Умение к простому, элементарному *примыслить* нечто многозначительное стоит в книге проф[ессора]

Грубера очень высоко. При этом все изредка встречающиеся теоретические определения очень расплывчаты и нечетки. <...> Иной раз кажется даже, что... ради *фразы*, ради какого-то пристрастия к сложной и длинной „научности“ выражения возникло очень многое в самом содержании работы. Поражают сами размеры фраз, невероятно длинных (набор синонимов) и тяжелых по конструкции, более всего напоминающих буквальный перевод немецких периодов. На стр. 51—52, ч. II имеется фраза, приводить которую мы затрудняемся, ибо она состоит из 247 слов (!!)» [28, л. 22, 22 об., 23].

Когда в конце весны 1942 года Грубер покинул блокадный Ленинград, легенда о том, как ему удалось там «напечатать толстую книгу», как он «сам достал бумагу, устроил ее в типографию и... кажется, сделался известным на весь Ленинград» [33, л. 4], уже опережала явление музыковеда во плоти. В июне 1942-го он возобновил преподавание в Московской консерватории, где до того заслужил репутацию лектора, обсуждавшего «серьезные и отвлеченные проблемы» и говорившего при этом «мало конкретного, причем, конечно, сроки не выдерживались» [32, л. 5].

В конце 1946-го Ливановой снова пришлось рецензировать те же два фолианта, гордо носившие звание «учебного пособия», но совершенно не пригодные для педагогической практики. Одной из форм тогдашней деятельности Института истории искусств было обсуждение научных изданий, опубликованных за минувшее пятилетие, на специальных заседаниях ученого совета. Там Ливанова сделала об учебнике Грубера небольшое критическое сообщение [31, л. 131—140], после чего — по распоряжению дирекции, так как вопрос оказался серьезным — прочитала развернутую рецензию на открытом заседании сектора истории музыки [31, л. 141—218]. По наблюдениям исследователя, формированию незаслуженно высокой репутации издания вполне могло способствовать то обстоятельство, что «даже историки музыки, т[о] е[сть] специалисты в этой области, не читали ее [книгу] целиком, не будучи в силах одолеть ее изложение. <...> Никто... не обдумал и не сопоставил ее выводов. Сама тема книги, чрезмерное количество плохо организованного материала и, в особенности, характер изложения не способствовали „освоению“ этой книги. Не были замечены даже элементарные неточности, которых очень много...» [31, л. 181—182].

Ливанова, конечно, «пособие» проштудировала дотошно, возможно, даже неоднократно: степень ориентации рецензента в материале толстых томов, в целом охватившем более чем тысячу страниц и действительно иной раз изложенном с какой-то легкомысленной небрежностью, должна быть признана максимальной. (Замечу в скобках, что лично мне не известен более ни один специалист, прочитавший этот труд целиком.)

Оба официальных отзыва Ливанова построила сходным образом и по-иному, чем краткие заметки 1944-го. Начиная изложение с критики так называемой «теории стадильности»⁽¹¹⁾, рецензент подчеркнула наличие «формалистической схемы, в которую втискивается очень путаный, очень разнообразный, очень пестрый материал. <...> По профессору Груберу, если отдельные элементы музыкального языка совпадают, следовательно, стадия одна. Если одна стадия, значит, должны совпадать отдельные элементы музыкального мышления. Но дело в том, что настоящая, подлинная история, с живым материалом, не терпит такой схемы, и одно только привлечение данных из русской истории очень часто могло бы свалить этот карточный домик» [31, л. 173, 176].

Основной критический пафос ожидаемо сосредоточен здесь в сфере обсуждения достижений как русской культуры, так и российской гуманитарной науки, вообще «не замеченных» Грубером. «В данной работе... колоссально много ссылок самого разного рода. На некоторых страницах число их достигает 20. Это ссылки на самые разнообразные научные труды, на художественную литературу, даже на рукописи студенческих работ. Но среди этих ссылок, среди этих указаний совершенно отсутствуют указания на оценки, связанные с постановкой данных проблем в печатных трудах советских ученых. Представляется недопустимым, чтобы в книге, претендующей на изложение всеобщей истории музыки... на проведение единой концепции стадильности, не ограничивающей себя хронологическим рамками и при этом занимающей 120 [печатных] листов, не приводились бы

параллели только по истории русской музыки. Именно эта тенденция немецких „хандбухов“, которые претендуют на освещение мировой истории музыки, но забывают о нашей стране, заставляет нас в больших сводных работах обобщающего типа требовать, чтобы история русской музыки, если она не излагается, хотя бы внутренне учитывалась и влияла на ход изложения» [31, л. 149—151].

Господство «формалистической схемы» в классификации путей развития музыкальной культуры обусловило, по мнению рецензента, стремление Грубера к «*модернизации истории*», которое «выражается здесь в перенесении понятий, определений, терминов, характеристик и аналогий XIX—XX веков, отчасти нашей современности, в очень отдаленную эпоху. Первая в мире консерватория, как оказывается, была открыта в VIII веке в Китае. Еще дальше мы узнаем, что остров Лесбос был *сплошной консерваторией*. Понятия об учебном заведении определенного типа переносятся в столь отдаленные века, что теряется всякий критерий этого определения. У классика фламандской полифонии Жоскена Дебре профессор Грубер обнаруживает „психологический каданс романтиков: застывший порыв, полувопрос, устремленность“... совершенно не думая о том, что в романтическом искусстве каданс получает иное звучание благодаря контексту, благодаря гармонии, благодаря всему тому, что определяет романтическое искусство (иное по содержанию и по форме) и что полностью отсутствует у Жоскена Дебре. Французские трубадуры XII—XIII веков упрекаются в том, что у них не было симфонизма. Они не могли, мол, подняться до симфонизма! (том 2-й, стр. 76). <...> Сюжетно стихотворная конфликтность у трубадуров уже была, но поскольку до симфонии они не дошли, у них получилось одно из ярких проявлений „значительной абстрактности“. Бедные трубадуры с их новой для всей Европы поэтической лирикой оказались абстрактными потому, что они не сумели создать симфонизм! Пришлось подождать еще пять-шесть веков, пока он зародился!» [31, л. 163, 164—165, 169, 170].

В процессе чтения стилистических «перлов» Грубера, перечисляемых Ливановой, чрезвычайно трудно побороть искушение поместить в настоящий текст их все. Острота взгляда и убийственная ирония, всегда свойственные этому исследователю, по обыкновению проявились и здесь. В качестве наиболее яркой выдержки из «загадочных

⁽¹¹⁾ Как известно, теория стадильного развития, изначально выдвинутая авторитетным востоковедом и лингвистом Н.Я. Марром как одна из попыток объяснения общности разных языков [17], была автоматически перенесена Грубером на историю развития музыкальной культуры.

мест» книги, «из которых ясно, что данный текст вообще никто не читал», Ливанова выбрала «то, что можно назвать сказкой про белого оленя (том 2-й, стр. 313). Здесь описывается так называемый фазаний банкет в Лилле в 1454 году, и заканчивается это описание таким образом: „...двенадцатилетний мальчик в темно-красном костюме и черной шапочке, сидя верхом на белом олене с позолоченными рогами, покрытом светло-красной шелковой попоной, пел высоким голосом... с одноголосным сопровождением, которое вел не кто другой, как тот же олень“. Следует восклицательный знак и цифра ссылки. Однако эта страшная загадка об аккомпанирующем олене в ссылке ни в какой степени не разъясняется. Она так и повисает в воздухе. Становится даже страшновато: не во сне ли это?» [31, л. 184].

Можно сколь угодно иронизировать над уже изданным пособием, справедливо доказывая его несостоятельность, но при отсутствии альтернативного варианта ситуация вряд ли изменится коренным образом. Так случилось и с единственной в своем роде «Историей» Грубера — спустя несколько лет Ливановой заказали для книжной редакции Музгиза очередную рецензию, уже на второй том данной серии (и тоже в двух книгах). Несмотря на ожидаемо отрицательный отзыв [31, л. 219—265], обе они были опубликованы, соответственно в 1953 и 1959 годах.

Но если у второй части первого тома данной «Истории» и у ее второго тома, то есть в сфере изучения музыкальной культуры Ренессанса и Просвещения, со временем появились многочисленные конкурирующие издания, то первая часть первого тома, посвященная периоду от древнейших времен до XI века, и ныне не имеет аналогов в российском музыковедении и по-прежнему входит в список рекомендованной литературы в некоторых учебных заведениях. В 2008 году Московская консерватория выпустила сборник памяти Грубера [20], где его труды квалифицированы как заложившие «не только основы понимания музыки как части мировой культуры и единого исторического процесса... но и вместе с тем создавшие методологическую базу, которая лежит в основе генеральных направлений современной отечественной музыкальной науки» [40]. При всем том материалы других авторов, опубликованные в сборнике, не оставляют

впечатления, что эти авторы внимательно и подряд (как Ливанова) прочли и усвоили столь значительные работы.

В связи с однозначно негативными оценками тех времен, высказанными официально в письменном виде и в настоящем случае представленными текстами Ливановой, возникает вполне закономерный вопрос о том, какую роль в дальнейшей судьбе «отвергнутых» трудов могли сыграть такие оценки.

Здесь имеются в виду «внутренние» рецензии на рукописи научных монографий, публикаций, разделов изданий более общего характера и сборников материалов. В рассматриваемой совокупности работ Ливановой подобные отзывы занимают более 30 позиций; из критикуемых там опусов, насколько можно судить ныне, в разной степени пострадали многие достойные.

Это, в частности, два замечательных труда рубежа 1940—1950-х, посвященные анализу, осмыслению, восстановлению фольклорных источников: «Сборник Кирши Данилова. Опыт реставрации песен» В.М. Беляева и кандидатская диссертация М.Г. Шифрина «Особенности строения белорусской народной песни и ее исполнение в музыкально-теоретических курсах». В первом случае Ливанова с отрицательной точки зрения охарактеризовала «вполне свободное» обращение ученого «с записями мелодий, приведенными у Кирши Данилова», рассмотрение их «не как законченных мелодий, а только как сумм попевок, которые можно переставлять, варьировать, выпускать, добавлять и т.д.» [30, л. 12]. Во втором отзыве специально подчеркнуто, что «...вся работа М.Г. Шифрина основана именно на одностороннем, бессвязном, изолированном рассмотрении отдельных элементов музыкального целого. <...> Автор сводит содержание народной мелодии сначала к форме, а затем даже к мелким элементам формы» [30, л. 214—215].

Реставрация Беляева, изданная только в 1969 году [4], ныне не нуждается в оправданиях, а вот фундаментальный труд Шифрина, который впервые попытался представить белорусскую фольклорную модель именно как синтез взаимосвязанных элементов, в настоящее время совершенно забыт. Судьба диссертации сложилась драматично: положительное решение, принятое советом теоретико-композиторского факультета Московской консерватории по итогам защиты 11 октября 1949-го, сперва отменил художественный совет вуза, а затем, уже после утверждения им, — ВАК. Диссертация много-

кратно переделывалась и была наконец успешно защищена вторично там же 26 декабря 1957 года⁽¹²⁾.

На десятки лет было задержано издание очерка А.А. Штейнберг «Керзинский кружок любителей русской музыки» (рецензия в 1930-х, публикация в 1960-м [41]) и книги Л.В. Кулаковского «Песнь о полку Игореве. Опыт воссоздания модели древнего мелоса» (соответственно конец 1940-х и 1977). Очень жаль оригинальную, созданную на стыке музыковедения и инструментальной механики, работу М.В. Бражникова «Музыкальные инструменты Ивана Кулибина» (1952), которую рецензент посоветовала отправить «в какое-либо издание Академии наук, посвященное технике и ее истории» [30, л. 19]. Там и отыскиались остатки этого исследования, от 75 страниц машинописи которого в сборнике уцелело пять страниц кратких аннотаций и комментариев мелким шрифтом, относящихся к факсимиле десяти кулибинских чертежей [5].

Сокрушительной редактуре подверглись после отзывов Ливановой два развернутых текста, в процессе чтения которых приходится пожалеть о том, что появление рецензий и публикаций разделили столь недолгие периоды. Это обзор В.В. Яковлева «Музыкальная жизнь Москвы во второй половине XIX века», предназначенный для четвертого тома «Истории Москвы», и «Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове» М.Ф. Гнесина. В качестве примера уместно привести первый из откликов, где указано, что рассматриваемый текст Яковлева, акцентируя ценные детали, не сообщал «ни слова о борьбе». Ливанова нашла эту работу «неудовлетворительной как по подбору и подаче материала, так и по его освещению», и рекомендовала написать ее «заново» [30, л. 30, 29, 31]. Возможно, так и случилось: в тексте публикации [42] не осталось ни одной подробности, которая могла бы оживить это официозное сочинение. А сведения о великих иностранных гастролерах 1860-х, сильно возмутившие рецензента («неужели же нам интересно — удовлетворил или не удовлетворил Вагнера московский прием?» [30, л. 30]), купированы в полном объеме.

Напротив, некоторые издания состоялись довольно быстро вопреки отрицательным заключениям Ливановой. Развернутый очерк И.Я. Рыжкина «Русское классическое музыкознание в борьбе против формализма», подвергшийся критике сперва на музыковедческой комиссии Союза композиторов, затем в отзыве Ливановой, был оперативно опубликован спустя год с небольшим (1951). «Советская песня» Л.Н. Лебединского до публикации, к счастью, не добралась, однако ее материал был рассеян по другим статьям автора, по-прежнему считавшего себя специалистом-фольклористом. Продолжал печататься Б.Б. Грановский, чья диссертация «Очерк музыкально-критической деятельности В.Ф. Одоевского», написанная и защищенная под руководством Ю.В. Келдыша (1949), была подана в издательство как самостоятельная работа, без каких-либо ссылок на защиту и научного руководителя.

Отдельный случай представляет монография В.В. Ванслова «Музыка как отражение действительности». Она готовилась к печати на основании диссертации, на защите которой в Московской консерватории (1949) В.А. Цуккерман прямо указал на то, что «...автор не всегда оговаривает сделанные им заимствования у других авторов. Это относится прежде всего к неопубликованной работе Кремлёва... „Об отражении действительности в музыке“» [27, л. 137]. Полгода спустя вышла статья Ванслова [8], в которой уже Рыжкин обнаружил использование материала [27, л. 117—119] из рукописи своей объемной статьи о музыкальном образе [36]. В сентябре 1951-го монографию «Музыка как отражение действительности» прочла Ливанова и отправила ее на доработку, отметив, что здесь «...боевые задачи строительства советской музыкальной культуры отходят на задний план...» [30, л. 181]. Но когда (к ноябрю 1952-го) доработка была произведена, в дописанном разделе «К проблеме народности» обнаружился очередной плагиат — на сей раз из неопубликованной статьи самой Ливановой [13]. Несмотря на все вышеизложенное, книга была издана в следующем году.

Единственная и, по-видимому, самая краткая рецензия Ливановой (две с небольшим страницы), где вообще отсутствуют критические замечания, написана на рукопись первого тома «Истории виолончельного искусства» Л.С. Гинзбурга — «Виолончельная классика» (вышел в 1950). Характерно здесь заключение о том, что «в своем

(12) Оба экземпляра данной диссертации — первый (1949, 312 с.) и второй (1957, 369 с.), а также ее автореферат (15 с.) до 2017 года находились в хранилище читального зала НМБТ МГК.

исследовании виолончельного искусства Л. Гинзбург, как советский ученый, стоит на верных методологических позициях» [30, л. 148]. Ныне представляется, что эти «позиции» проявились прежде всего в дальновидном помещении «идейных» разделов и цитат в «специально отведенные» для них «места», которые современный исследователь предлагает при чтении просто пропускать, как и в других столь же ценных публикациях советских времен [11, с. 8].

Разные способы введения в научные тексты необходимой для их тогдашнего существования идеологической компоненты, несомненно, могут стать предметом отдельного исследования. Здесь необходимо лишь отметить, что и сама Ливанова даже в «идейно нагруженных» вступительных разделах обычно не увлекалась цитированием классиков марксизма-ленинизма и воспеванием гениальности «вождей» [22, с. 83]. *Мастерство* упоминания соответствовавшей атрибутики в придаточных предложениях, в абзацах, которые вообще не влияли на общий смысл сказанного, роднит подход ученого с тем, что она обнаружила в рецензируемом томе. Возможно, в том числе и это стало причиной появления отзыва не просто положительного, но единственного в своем роде.

Однако наиболее важные, определяющие качества, имманентно присущие методам обоих исследователей, раскрыты в рецензии на рукопись второго тома той же серии — «Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века» (вышел в 1957). «Автор умудрился отыскивать нужные ему сведения в любых изданиях (часто очень редких), порою на первый взгляд не имеющих никакого отношения к музыке. Для того чтобы выяснить некоторые вопросы виолончельного искусства, Л.С. Гинзбург не останавливался перед тем, чтобы досконально изучать широкий круг источников, освещающих роль того или иного деятеля вообще (например, Н.Б. Голицына), ту или иную эпоху вообще (история Киевской Руси). Словом, источниковедческая основа работы чрезвычайно солидна. Это, в частности, позволило Л.С. Гинзбургу показать историю виолончельного искусства в России не как узкую область художественной техники, а как важную и содержательную часть истории музыкальной культуры страны» [29, л. 67].

В рецензии специально отмечена глава (в изданной книге — раздел) о 1820—1860-х годах, в которой впервые сделаны обобщения об искусстве доконсерваторских поколений исполнителей — так

называемых «любителей», чей уровень владения инструментами нередко заставлял позавидовать и появившихся несколько позднее «профессионалов». Новаторство Гинзбурга определено Ливановой кратко и отчетливо: «Главы этой в полном смысле слова не было в истории русского исполнительства: автор ее *создал*» [29, л. 79].

Отзывы Ливановой, посвященные диссертациям (всего не менее 50), естественным образом подразделяются на два типа: оппонентские, то есть предназначенные для защит (25), и экспертные по линии ВАК. Первые из них, как легко догадаться, все положительные, а из вторых примерно половина — отрицательные. Из них, в свою очередь, многие относятся к началу 1950-х, что прежде всего обусловило придирчивое прочтение работ рецензентом с «идеологических» позиций.

В число рассматриваемых здесь источников входят отклики (9) на так называемые «исполнительские диссертации», с которыми Ливанова упорно и последовательно боролась на протяжении многих лет. Эти квалификационные работы были официально введены в научный обиход после войны и продержались там более десятилетия⁽¹³⁾. По-видимому, свойственный Ливановой профессиональный идеализм в данном случае не поддерживался серьезными музыковедческими изданиями: ее критическая статья была опубликована только в 1956 году в консерваторской многотиражке. «На защитах исполнительских диссертаций невольно все время делаются досадные скидки. Странное целое, которое часто состоит из двух сомнительных половин! Если диссертант неважно играет, что бывает часто, это ему прощается: он ведь написал и теоретическую работу! Если теорети-

(13) Официальное название таких текстов — «теоретическая часть исполнительской диссертации». Практическая часть представляла собой концертное выступление соискателя (так называемый аспирантский концерт, существующий и ныне), теоретическая могла быть, а могла и не быть связана тематически с его программой. Научное руководство работой осуществлял либо один специалист, либо двое — преподаватель по специальности и представитель какой-либо из научных кафедр учреждения. Необходимо также заметить, что феномен «исполнительской диссертации» явился «изобретением», предназначенным сугубо для музыкантов и отсутствовавшим в театроведении и киноведении.

ческая работа беспомощна, несамостоятельна, не имеет ценности для науки (что тоже бывает часто), и это прощается диссертанту: он ведь сыграл концертную программу! Сколько раз совет консерватории наблюдал, что диссертант-исполнитель вместо вступительного слова читает свой автореферат (да еще и читает-то его, словно чужой текст), а вместо собственно **защиты** своих взглядов, вместо ответов на поставленные вопросы — только благодарит всех — кого надо и кого не надо. Сколько натяжек, сколько скидок, сколько искусственного в том, что исполнитель во что бы то ни стало вынужден писать „половинку“ диссертации» [16].

Для избавления музыковедения от текстов такого типа понадобились совокупные усилия сотрудников комиссии ВАК, ученых советов некоторых вузов и ректората Московской консерватории. «Эта форма кандидатской защиты была отменена ВАК. И поскольку к ней более уже не возвращались, очевидно, такое решение себя вполне оправдало», — с удовлетворением констатировала Ливанова [34, т. 2, л. 635]. Однако в двухтысячные годы в систему музыкальных вузов вернулась номинация «исполнительские диссертации», причем представлять их теперь необходимо в, так сказать, умноженном виде: квалификационную «научную» работу дипломникам и два реферата аспирантам — при поступлении и при окончании обучения. К сожалению, неповторимо лишь уникальное и действительно необходимое.

В области научно-популярных текстов о музыке главным недостатком, распространившимся на значительное количество изданий, Ливанова считала «полухудожественный» характер собственно жанра — романа, повести или пьесы «о композиторах». В целом с этих позиций исследователь рассмотрела ряд книг, написанных в 1930—1950-е для детей, юношества и взрослой аудитории [1; 2; 3; 7; 9; 12; 19; 23; 24; 25; 37; 38], а также радиокomпозицию о Моцарте «Вундеркинд» (следы которой отыскать пока не удалось) и сценарий известного позднее фильма «Мусоргский» (вышел в 1950).

Наиболее отрицательным из сохранившихся источников является здесь материал, посвященный первой книге романа Б.А. Вадецкого «Глинка», вошедший в более обширную рецензию, опубликованную

в журнале «Советская музыка». В данном разделе приведены примеры «вопиющего невежества» романиста в отношении теории («орпеджеобразные пассады и гаммы, вызывающие эффект») и истории музыки (игнорирование дат в биографиях некоторых очень известных персон, не говоря об ином). «Вкладывая Глинке в уста цитаты из его „Записок“, Вадецкий не потрудился даже правильно переписать слова», — отмечала Ливанова [14, с. 100]. А функцию отрицательной «кульминации» статьи выполняет сравнение данной книги с «Рождением музыканта» А.Н. Новикова, в процессе чего «поражаешься многочисленным и совершенно, казалось бы, непонятым совпадениям. Даже такая деталь, как надпись в новоспасской беседке, полностью совпадает в обоих романах. Глинкиана ничего не говорит об этой надписи, а оба писателя приводят ее одинаково. <...> Странным образом совпадают диалоги. <...> Если бы оба романиста процитировали одно и то же подлинное письмо... никто не стал бы особенно удивляться. Однако, если оба романиста приводят одинаковые вымышленные письма, это уже становится загадочным. *Все названные подробности (и очень многие другие) Вадецкий непосредственно заимствовал у Новикова.* Не владея материалом и не потрудившись изучить документы, Вадецкий принял вымышленные Новиковым факты за подлинные и перенес их в свою книгу» [14, с. 101].

Стоит добавить к этому, что плагиатор Вадецкий получил в начале 1950-х отповедь не только от музыковеда Ливановой, но и (на полгода раньше) от литературоведа Е.О. Пельсон [21]. Тем не менее, не задерживаясь на таких мелочах, он немедленно взялся за следующую книгу о Глинке, которая вышла в 1954 году.

В радиокomпозиции «Вундеркинд» и сценарии фильма «Мусоргский» Ливанова акцентировала использование смысловых штампов, с которыми давно смирилось массовое сознание. Удивительно, что «...сопоставление детства и смерти композитора, сделанное с... настойчиво тенденциозными „пояснениями“ и под общим заголовком „Вундеркинд“» [31, л. 421], заслужило однозначно отрицательную оценку рецензента, а обсуждение в подобной манере подробностей биографии Мусоргского привело лишь к советам и риторическим вопросам. Можно предположить, что судьба радиокomпозиции ко времени появления отзыва еще не была решена окончательно, а судьба сценария уже была. В том или ином виде он, скорее всего,

был обречен добраться до широкого экрана, и функция рецензента здесь ограничивалась лишь коррекцией наиболее симптоматичных «натяжек». В частности: «...Показана импровизация Мусоргского в кругу балакиревцев. Импровизирует на рояле Мусоргский и позже. В кино именно так принято представлять творческий процесс, что стало уже почти традицией и притом довольно банальной. Лучше бы дать возможность Мусоргскому просто сыграть свое, законченное, подлинное, как это чаще всего бывало на деле, и не выводить его только импровизатором, не представлять процесс сочинения музыки как вещание полубезумного художника (см. ремарку... „Голубые глаза его стали дики, русский хохолок разметался по лбу. Закусив губу, он со страшной силой ударил по клавишам...“). Почему Мусоргский в трактуре сочиняет „Блоху“? Трактур здесь выводить ни к чему. А сочиняет он опять как сумасшедший, в трансе, импровизируя...» [31, л. 415—416, 419].

За похвальными отзывами на труды коллеги и единомышленника Л.С. Гинзбурга, предназначенные прежде всего для специальной аудитории, по содержательной иерархии следуют рецензии на две научно-популярные книги А.Н. Новикова о Глинке — «Рождение музыканта» (1950) и «Ты взойдешь, моя заря» (1953). Этим текстам почти целиком посвящена положительная часть цитированной выше статьи «Образ художника», два внутренних отклика на первую книгу (на ее первое издание и на проект второго, так и не осуществленного) и один — на рукопись второй книги. Общий объем отзывов составляет примерно два авторских листа; перечисленные особенности позволяют рассматривать данный материал в качестве прямо противоположного тому, героем которого является Грубер.

В процессе чтения рецензий отчетливо ощущается увлеченность Ливановой предметом, ее заинтересованное и по-хорошему пристрастное отношение к реалиям художественного повествования. В отличие от научных работ, такого рода книги имеют мощный потенциал для привлечения внимания — авторский стиль, в идеале сколь угодно гибкий и не скованный рамками строгого соответствия фактологии. Мастерство рассказчика, завораживающее в книгах Новикова с первых строк, его художественная убедительность в передаче событий заставили даже столь строгого критика на сей раз судить произведение по его собственным законам. «...Почти всегда

здесь видно свободное владение материалом, — отметила Ливанова в первой из рецензий, — хотя мы иной раз и не можем согласиться с автором в его образном толковании тех или других впечатлений юного Глинки. Можно спорить и с целым рядом частностей... Именно можно спорить, а это значит, что роман выдвигает важные и большие темы, будит мысль, поднимается до постановки творческих проблем» [14, с. 101, 102].

В отзыве на вторую книгу (1952) подчеркнута, что первая «...остается до сих пор единственным в нашей литературе художественным произведением, раскрывающим облик русского композитора художественно убедительно и научно верно... Документальная сторона этого художественного произведения очень точна, широка и богата. Мы даже находим в романе Новикова такие исторические сведения, интересные для советского музыковеда, которые до сих пор не были известны нашей науке, не привлекались ею и о которых мы впервые узнаем со страниц романа. Сюда относятся, например, интереснейшие данные о публикации материалов Берлиоза в переводе Белинского под инициалами „В.Б.“» [31, л. 403—404].

Уточнить значение «интереснейших данных» автор книги (по образованию филолог и юрист) имел возможность у супруги — музыковеда и архивиста Е.И. Канн-Новиковой, чье участие отмечено в предисловии к «Рождению музыканта»⁽¹⁴⁾. Рецензия Ливановой на очередной сборник публикаций Канн-Новиковой «М.И. Глинка. Новые документы и материалы» (третий выпуск, вышедший в 1955) является закономерным продолжением обсуждения романов Новикова. Вообще работа с источниками, проводимая этими специалистами, может служить принципиальной иллюстрацией двух различных (но не контрастных) подходов к одной и той же совокупности исторических сведений: сугубо научного и художественного. И тот и другой, благодаря скрупулезности и тщательности обработки обнаруженной информации, привели к высоким результатам. Но, конечно, самой Ливановой, при всей ее любви к художественной литературе, строго научное осмысление было ближе. И прежде всего привлекала

(14)

«Автор считает долгом отметить, что в своей работе он воспользовался исследованиями музыковеда Е.И. Канн-Новиковой, лишь частично опубликованными в нашей музыкальной печати» [19, с. 5].

железная хватка исследователя-следопыта, обладавшего способностью моментально уцепиться за ускользавший «хвост» какой-нибудь истории и не выпускать его до того момента, пока она не оказывалась раскрытой целиком.

«Профиль исследования, избранный Е.И. Канн-Новиковой, принадлежит к числу самых трудных: автор стремится не повторять других, а привлекать лишь новый, необследованный, забытый или оставшийся в тени материал. При этом Е.И. Канн-Новикова предпринимает различные поиски, очень широкие по масштабам, требующие огромной затраты энергии, в своем роде виртуозные — лишь бы сыскать потерянную нить каких-нибудь фактов или документов, лишь бы установить необходимую деталь, проливающую свет на какой-либо вопрос биографии или творческих связей Глинки. Вместе с тем все подобные поиски фактов, их сопоставление и т.д. отнюдь не являются для Е.И. Канн-Новиковой самодовлеющей целью исследования. Обильный фактический материал приводится автором с определенной целью освещения и оценки тех или иных сторон биографии, облика, идейной сущности Глинки» [29, л. 3].

Последней рецензией Ливановой, сданной за десять дней до ее помещения в больницу (1986), откуда она уже не вернулась, стала также положительная — на рукопись завершающего (пятого) выпуска «Истории полифонии» В.В. Протопопова (вышел в 1987). За два года до этого исследователь начала планомерную подготовку своего архива к передаче в Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки (ныне РНММ). Ливанова, всегда предпочитавшая порядок и точность, отправила туда на хранение подавляющее большинство своих откликов, как будто не сомневаясь, что столь тщательно сохраненное наследие когда-нибудь пригодится потомкам.

Думается, это время пришло.

Тамара Ливанова (1909—1986) как рецензент словесных текстов

Список литературы:

- 1 Айзенгард Ф.М. Эдвард Григ. Серия «Жизнь замечательных музыкантов». М.: Музгиз, 1938. 86 с.
- 2 Алтаев А. [Ямщикова М. В.] М.И. Глинка. М.; Л.: Детгиз, 1947. 266 с.
- 3 Алтаев А., Ямщикова Л. [Ямщикова М. В.] Чайковский в Москве. М.: Московский рабочий, 1951. 308 с.
- 4 Беляев В.М. Сборник Кирши Данилова. Опыт реставрации песен. М.: Советский композитор, 1969. 228 с.
- 5 [Бражников М. В.] Музыкальные инструменты // Рукописные материалы И.П. Кулибина в Академии наук СССР. Научное описание с приложением текстов и чертежей. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 128—130, 476—479, рис. 178—187.
- 6 Брянцева В.Н. Тамара Николаевна Ливанова. (По страницам ее «Воспоминаний») // Ливанова Т.Н. Статьи, воспоминания / Сост. Д.А. Арутюнов, В.В. Протопопов. М.: Музыка, 1989. С. 301—371.
- 7 Вадецкий Б.А. Глинка. Кн. 1. Смоленск: Смолгиз, 1950. 228 с.
- 8 Ванслов В.В. Об отражении действительности в музыке // Вопросы философии. 1950. № 3. С. 234—258.
- 9 Владыкина Н.М., Рацкая Ц. С. П.И. Чайковский. Серия «Жизнь замечательных музыкантов. Для школьников старшего возраста». М.; Л.: Музгиз, 1940. 216 с.
- 10 Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. I: С древнейших времен до конца XVI века. Ч. 1—2 / ГНИИТМ; кафедра всеобщей истории музыки ЛОЛГК. М.; Л.: ГМИ, 1941[—1942]. 595 + 514 с.
- 11 Гудимов Д.Б. Становление и развитие русской виолончельной школы в контексте европейской традиции. Дисс. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2015. 392 с.
- 12 Каринцев Н.А. Верди. Картины из жизни. Серия «Жизнь замечательных музыкантов. Для школьника и пионера». Выпуск 6. М.: Музгиз, 1936. 95 с.
- 13 Ливанова Т.Н. Заметки о народности в советской музыке (на материале русской музыки) // Вопросы музыкознания. Ежегодник. Т. I: 1953—1954 / Под общ. ред. А.С. Оголевца. М.: ГМИ, 1954. С. 40—73.
- 14 Ливанова Т.Н. Образ художника. (Романы и повести о русских композиторах) // Советская музыка. 1952. № 1. С. 98—102.
- 15 Ливанова Т.Н. Римский-Корсаков и художественная Москва // Римский-Корсаков Н.А. Исследования. Материалы. Письма. В 2 т. Т. I: Статьи и исследования. М.: Изд. АН СССР, 1953. С. 285—336. Републикация: Ливанова Т.Н. Статьи, воспоминания / Сост. Д.А. Арутюнов, В.В. Протопопов. Серия «Музыкальное наследие». М.: Музыка, 1989. С. 103—149.
- 16 Ливанова Т.Н. Составляют ли две сомнительные половины одно хорошее целое? // Советский музыкант. 1956. № 10, 19 марта.
- 17 Марр Н.Я. Яфетическая теория. Программа общего курса учения об языке / Восточный факультет Азербайджанского государственного университета им. В.И. Ленина. Баку: АзГиз, 1927. 168 с.
- 18 Музыкаведческие труды Ю.Н. Холопова // Magistro Georgio Septuaginta. К 70-летию Юрия Николаевича Холопова / Идея, ред., сост. В.С. Ценовой. М.: Композитор, 2002. С. 98—133.
- 19 Новиков А.Н. Рождение музыканта. М.: Советский писатель, 1950. 614 с.

- 20 Памяти Романа Ильича Грубера. Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. I / Ред.-сост. В.Н. Юнусова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. 272 с.
- 21 Пельсон Е.О. «Не всегда наивность бывает мила...» // Литературная газета. 1951. 28 июня. № 76.
- 22 Петухова С.А. Тамара Ливанова и ее диссертация (1934–1938) // Сб. материалов Международной конференции «Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы» / Ред.-сост. Е.Е. Потяркина. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2021. С. 76–85.
- 23 Попова Т.В. Бородин. Серия «Жизнь замечательных музыкантов». М.: Музгиз, 1937. 136 с.
- 24 Попова Т.В. Иосиф Гайдн. Серия «Жизнь замечательных музыкантов». М.: Музгиз, 1938. 134 с.
- 25 Попова Т.В. М.П. Мусоргский. Серия «Жизнь замечательных музыкантов». М.; Л.: Музгиз, 1939. 214 с.
- 26 РГАЛИ. Ф. 2465 (Институт истории искусств АН СССР). Оп. 1. Ед. хр. 583а. Отзывы и рецензии сотрудников сектора истории музыки о работах по музыковедению (1947–1962). Рукопись, машинопись. 244 л.
- 27 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 594. Протоколы и стенограммы заседаний сектора истории музыки (2 января – 29 декабря 1951). Рукопись, машинопись. 500 л.
- 28 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 607. [Ливанова Т.Н.] К историографии советского музыкознания [декабрь 1944]. 31 л. с об.
- 29 РНММ. Ф. 194 (Т.Н. Ливанова). № 371. Ливанова Т.Н. Рецензии 1954 года. Машинопись. 91 л.
- 30 РНММ. Ф. 194. № 372. Ливанова Т.Н. Критические статьи и рецензии за 20 лет (1932–1952). Т. I. Машинопись. 278 л.
- 31 РНММ. Ф. 194. № 373. Ливанова Т.Н. Критические статьи и рецензии за 20 лет (1932–1952). Т. II. Машинопись. 414 л.
- 32 РНММ. Ф. 194. № 1270. Письмо Н.В. Туманиной к Т.Н. Ливановой от 9 января 1942 года. Рукопись. 6 л.
- 33 РНММ. Ф. 194. № 1275. Письмо Н.В. Туманиной к Т.Н. Ливановой от 28 июня 1942 года. Рукопись. 4 л.
- 34 РНММ. Ф. 194. № 1754-а, б, в. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 1–3. Рукопись, машинопись. 1374 л.
- 35 РНММ. Ф. 194. № 2533. Ливанова Т.Н. Рецензия на рукопись монографии В.В. Медушевского «Семиотический слой музыкальной культуры» [конец 1970-х]. Машинопись. 15 л.
- 36 Рыжкин И.Я. Образная композиция музыкального произведения // Интонация и музыкальный образ / Общ. ред. Б.М. Ярустовского. М.: Музыка, 1965. С. 187–224.
- 37 Стойко А.Г. Великий композитор. Из жизни П.И. Чайковского. Ч. 1: 1867–1881. Горький: Горьковское изд-во, 1941. 248 с.
- 38 Успенский В.В. Глинка. 1804–1857. Л.: Молодая гвардия, 1950. 266 с.
- 39 Чередниченко Т.В. «Обочины» (?) и «магистраль» (?) музыкальной истории // Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. В 2 т. Т. 1. Ч. 1. Лекция 5. Долгопродный: Аллегро-Пресс, 1994. С. 137–138.
- 40 Шамилли Г.Б. Памяти Р.И. Грубера // Старинная музыка. 2009. № 1. С. 31.
- 41 Штейнберг А.А. Керзинский кружок любителей русской музыки // Вопросы музыкознания. Ежегодник. Т. 3 / Ред. Ю.В. Келдыш. М.: ГМИ, 1960. С. 598–619.
- 42 Яковлев В.В. Музыкальная жизнь Москвы // История Москвы в 6 т. Т. IV. Период промышленного капитализма / Ред. Б.П. Козьмин, В.К. Яцунский. Сост. Т.А. Волжина. М.: АН СССР, 1954. С. 765–793.

References:

- 1 Ayzengard F. M. *Edvard Grig* [Edvard Grieg]. Moscow, Muzgiz Publ., 1938. 86 p. (In Russ.)
- 2 Altaev A. [Yamshchikova M. V.] *M. I. Glinka* [M. I. Glinka]. Moscow, Leningrad, Detgiz Publ., 1947. 266 p. (In Russ.)
- 3 Altaev A., Yamshchikova L. [Yamshchikova M. V.] *Chaikovskij v Moskve* [Tchaikovsky in Moscow]. Moscow, Moskovskij rabochij Publ., 1951. 308 p. (In Russ.)
- 4 Belyaev V. M. *Sbornik Kirshi Danilova. Opyt restavratsii pesen* [Collection of Kirsha Danilov. Song Restoration Experience]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1969. 228 p. (In Russ.)
- 5 [Brazhnikov M. V.] *Musikal'nye instrumenty* [Musical Instruments]. *Rukopisnye materialy I. P. Kulibina v Akademii nauk SSSR. Nauchnoe opisanie s prilozheniem tekstov i chertezhej* [Handwritten Materials by I. P. Kulibin at the USSR Academy of Sciences. Scientific Description with Attached Texts and Drawings]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1953, pp. 128–130, 476–479, drawings 178–187. (In Russ.)
- 6 Brjantseva V. N. Tamara Nikolaevna Livanova. (Po stranitsam ee "Vospominanij") [Tamara Nikolaevna Livanova. (Through the Pages of Her Memories)]. Livanova T. N. *Stat'i, vospominanija* [Articles, Memories], comp. D. A. Arutyunov, V. V. Protopopov. Moscow, Muzyka Publ., 1989, pp. 301–371. (In Russ.)
- 7 Vadetskij B. A. *Glinka* [Glinka. Book 1]. Smolensk, Smolgiz Publ., 1950. 228 p. (In Russ.)
- 8 Vanslov V. V. Ob otrazhenii dejstvitel'nosti v muzyke [On the Reflection of Reality in Music]. *Voprosy filosofii*, 1950, no. 3, pp. 234–258. (In Russ.)
- 9 Vladykina N. M., Rackaya C. S. *p. I. Chaykovskij* [P. I. Tchaikovsky]. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1940. 216 p. (In Russ.)
- 10 Gruber R. I. Istorija musikal'noj kul'tury [The History of Musical Culture]. Vol. I: *S drevnejshih vremen do konca XVI veka* [Vol. I: From Ancient Times to the End of the 16th century], parts 1–2, GNIITM, kafedra vseobshchey istorii muzyki LOLGK. Moscow, Leningrad, GMI Publ., 1941[–1942]. 595 + 514 p. (In Russ.)
- 11 Gudimov D. B. *Stanovlenie i razvitie russkoj violonchel'noj shkoly v kontekste evropejskoj tradicii* [Formation and Development of the Russian Cello School in the Context of European Tradition]. Diss. ... kand. iskusstvoved. Moscow, 2015. 392 p. (In Russ.)
- 12 Karincev N. A. *Verdi. Kartiny iz zhizni* [Verdi. Pictures from Life]. Moscow, Muzgiz Publ., 1936. 95 p. (In Russ.)
- 13 Livanova T. N. Zametki o narodnosti v sovetsoj muzyke (na materiale russkoj muzyki) [Notes on Nationality in Soviet music (Based on Russian Music)]. *Voprosy muzykoznanija. Ezhegodnik* [Questions of Musicology. Yearbook]. Vol. I: 1953–1954, ed. A. S. Ogolevets. Moscow, GMI Publ., 1954, pp. 40–73. (In Russ.)
- 14 Livanova T. N. *Obraz hudozhnika. (Romany i povesti o russkih kompozitorah)* [The Image of the Artist. (Novels and Stories about Russian Composers)]. *Sovetskaja muzyka*, 1952, no. 1, pp. 98–102. (In Russ.)
- 15 Livanova T. N. Rimskij-Korsakov i hudozhestvennaja Moskva [Rimsky-Korsakov and Art Moscow]. Rimskij-Korsakov N. A. *Issledovaniya. Materialy. Pis'ma* [Rimsky-Korsakov N. A. Research. Materials. Letters]. In 2 vol. Vol. I: *Stat'i i issledovaniya* [Articles and Research]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1953, pp. 285–336. Republication: Livanova T. N. *Stat'i, vospominanija* [Articles, memories], comp. D. A. Arutyunov, V. V. Protopopov. Moscow, Muzyka Publ., 1989, pp. 103–149. (In Russ.)

- 16 Livanova T. N. Sostavlyayut li dve somnitel'nye poloviny odno horoshee tseloe? [Do Two Dubious Halves Make up One Good Whole?]. *Sovetskij muzykant*, 1956, no. 10, 19 March. (In Russ.)
- 17 Marr N. Ya. *Yafeticheskaya teoriya. Programma obshchego kursa ucheniya ob yazyke* [Japhetic Theory. The Program of the General Course of Teaching about the Language], Vostochny fakul'tet Azerbaydzhanskogo Gosudarstvennogo universiteta im. V. I. Lenina. Baku, AzGiz Publ., 1927. 168 p. (In Russ.)
- 18 Muzykovedcheskie trudy Yu. N. Holopova [Musicological Works of Yu. N. Kholopov]. *Magistro Georgio Septuaginta. K 70-letiyu Yuriya Nikolaevicha Holopova* [Magistro Georgio Septuaginta. To the 70th Anniversary of Yuri Nikolaevich Kholopov], idea, ed., comp. V. S. Cenovaya. Moscow, Kompozitor Publ., 2002, pp. 98–133. (In Russ.)
- 19 Novikov A. N. *Rozhdenie muzykanta* [The Birth of a Musician]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1950. 614 p. (In Russ.)
- 20 *Pamyati Romana Il'icha Grubera. Stat'i. Issledovaniya. Vospominaniya* [In Memory of Roman Ilyich Gruber. Articles. Research. Memories], issue 1, ed. V. N. Yunusova. Moscow, NIC "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2008. 272 p. (In Russ.)
- 21 Pel'son E. O. "Ne vseгда naivnost' byvaet mila" ["Naivety is not always nice..."]. *Literaturnaya gazeta*, 1951, June 28, no. 76. (In Russ.)
- 22 Petuhova S. A. Tamara Livanova i ee dissertatsiya (1934–1938) [Tamara Livanova and Her Dissertation (1934–1938)]. *Sbornik materialov Mezhdunarodnoj konferencii "Russkaya muzykal'naya istoriografiya: proshloe, sovremennost', perspektivy"* [Collection of Materials of the International Conference "Russian Musical Historiography: Past, Present, Prospects"], ed. E. E. Potjarkina. Moscow, NIC "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2021, pp. 76–85. (In Russ.)
- 23 Popova T. V. *Borodin* [Borodin]. Moscow, Muzgiz Publ., 1937. 136 p. (In Russ.)
- 24 Popova T. V. *Josif Gaydn*. [Joseph Haydn]. Moscow, Muzgiz Publ., 1938. 134 p. (In Russ.)
- 25 Popova T. V. *M. P. Musorgskij* [M. P. Mussorgsky]. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1939. 214 p. (In Russ.)
- 26 Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI, Moscow). Fund 2465 (Institute of Art History of the USSR Academy of Sciences). Inventory 1. Storage Unit 583a. *Otzyvy i recenzii sotrudnikov Sektora istorii muzyki o rabotah po muzykovedeniyu (1947–1962)* [Comments and Reviews of the Staff of the Music History Sector about Works in Musicology (1947–1962)]. Typescript. 244 l. (In Russ.)
- 27 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. Storage unit 594. *Protokoly i stenogrammy zasedanij Sektora istorii muzyki (2 January – 29 December 1951)* [Protocols and Transcripts of Sessions of the Music History Sector (2 January – 29 December 1951)]. Typescript. 500 l. (In Russ.)
- 28 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. Storage unit 607. [Livanova T. N.] *K istoriografii sovetskogo muzykoznanija. Dekabr' 1944* [On the Historiography of Soviet Musicology. December 1944]. Typescript. 31 l. with turns. (In Russ.)
- 29 Russian National Museum of Music (RNMM, Moscow). Fund 194 (T. N. Livanova). Storage unit 371. Livanova T. N. *Recenzii 1954 goda* [Reviews of 1954 year]. Typescript. 91 l. (In Russ.)
- 30 RNMM. Fund 194. Storage unit 372. Livanova T. N. *Kriticheskie stat'i i recenzii za 20 let (1932–1952)* [Critical Articles and Reviews for 20 years (1932–1952)]. Vol. I. Typescript. 278 l. (In Russ.)
- 31 RNMM. Fund 194. Storage unit 373. Livanova T. N. *Kriticheskie stat'i i recenzii za 20 let (1932–1952)* [Critical Articles and Reviews for 20 years (1932–1952)]. Vol. II. Typescript. 414 l. (In Russ.)
- 32 RNMM. Fund 194. Storage unit 1270. *Pis'mo N. V. Tumaninoy k T. N. Livanovoy ot 9 yanvara 1942 goda* [Letter from N. V. Tumanina to T. N. Livanova dated January 9, 1942]. Manuscript. 6 l. (In Russ.)
- 33 RNMM. Fund 194. Storage unit 1275. *Pis'mo N. V. Tumaninoy k T. N. Livanovoy ot 28 iyunya 1942 goda* [Letter from N. V. Tumanina to T. N. Livanova dated June 28, 1942]. Manuscript. 4 l. (In Russ.)
- 34 RNMM. Fund 194. Storage unit 1754-a, b, v. Livanova T. N. *Vospominaniya* [Memories]. Vols. 1–3. Manuscript. 1374 l. (In Russ.)
- 35 RNMM. Fund 194. Storage unit 2533. Livanova T. N. *Recenziya na rukopis' monografii V. V. Medushevskogo "Semioticheskiy sloj muzykal'noy kul'tury"*, konec 1970-h [Review of the Manuscript of the Monograph by V. V. Medushevsky's "The Semiotic Layer of Musical Culture", late 1970s]. Manuscript. 15 l. (In Russ.)
- 36 Ryzhkin I. Ya. *Obraznaya kompozitsiya muzykal'nogo proizvedeniya* [Figurative Composition of a Musical Work]. *Intonatsiya i muzykal'nyj obraz* [Intonation and Musical Image], ed. B. M. Yarustovsky. Moscow, Muzyka Publ., 1965, pp. 187–224. (In Russ.)
- 37 Stojko A. G. *Velikij kompozitor. Iz zhizni p. I. Chaikovskogo* [Great Composer. From the Life of p. I. Tchaikovsky]. Part 1: 1867–1881. Gorkiy, Gor'kovskoe izdatel'stvo Publ., 1941. 248 p. (In Russ.)
- 38 Uspenskij V. V. *Glinka. 1804–1857* [Glinka. 1804–1857]. Leningrad, Molodaya gvardiya Publ., 1950. 266 p. (In Russ.)
- 39 Cherednichenko T. V. "Obochiny" (?) i "magistrali" (?) muzykal'noj istorii ["Curbs" (?) and "Highways" (?) of Musical History]. Cherednichenko T. V. *Muzyka v istorii kul'tury* [Music in the History of Culture]. In 2 vols. Vol. 1, p. 1, lecture 5. Dolgoprudny, Allegro-Press Publ., 1994., pp. 137–138. (In Russ.)
- 40 Shamilli G. B. Pamyati R. I. Grubera [In Memory of R. I. Gruber]. *Starinnaya muzyka*, 2009, no. 1, p. 31. (In Russ.)
- 41 Shtejnberg A. A. Kerzinskij kruzhok lyubitelej russkoj muzyki [Kerzin Circle of Lovers of Russian Music]. *Voprosy muzykoznanija. Ezhegodnik* [Questions of Musicology. Yearbook]. Vol. 3, ed. Yu. V. Keldysh. Moscow, GMI Publ., 1960, pp. 598–619. (In Russ.)
- 42 Yakovlev V. V. *Muzykal'naya zhizn' Moskvy* [Musical Life of Moscow]. *Istoriya Moskvy in 6 vol.* [History of Moscow in 6 volumes]. Vol. IV. *Period promyshlennogo kapitalizma* [The Period of Industrial Capitalism], ed. B. P. Koz'min, V. K. Yatsunsky, comp. T. A. Volzhina. Moscow, AN SSSR Publ., 1954, pp. 765–793. (In Russ.)

УДК 78.03

ББК 85.318

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-366-379

Сыров Валерий Николаевич

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижний Новгород
ORCID ID: 0000-0002-3673-1556
valerysyrov@gmail.com

Ключевые слова: рок-биография, тема смерти в роке, рок как искусство, The Beatles, Джон Леннон, Фрэнк Залпа.

Сыров Валерий Николаевич

Биографические аспекты рока

Следует различать биографию как историю жизни человека и биографию как пересказ этой истории, сделанный профессиональным автором. Именно эта, «авторская» биография является предметом рассмотрения в данной статье. Обращаясь к биографии как жанру, заметим, что существует она в окружении других жанров и форм: это различного рода дневники, хроники, воспоминания, свидетельства. Основой ее могут послужить собрание интервью, публикации разных лет и даже переписка. Среди множества биографий, хроник и жизнеописаний музыкантов и рок-групп автор отбирает те, в которых яркая индивидуальность выделяется на фоне рядоположных и соизмеримых творческих величин. Рассматриваются биографии The Beatles и, в частности, Джона Леннона, разносторонний характер творческой личности которого демонстрирует яркий образец «открывающей» биографии.

Syrov Valery N.

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Music Theory Chair, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod
ORCID ID: 0000-0002-3673-1556
valerysyrov@gmail.com

Keywords: rock biography, the theme of death in rock music, rock music as an art, The Beatles, John Lennon, Frank Zappa.

Syrov Valery N.

Biographical Aspects of Rock Music

It is necessary to make difference between biography as a history of a person's life and biography as a retelling of this story made by a professional author. It is this "author's" biography that is the subject of this article. Turning to biography as a genre, we note that it exists in the environment of other genres and forms: these are various kinds of diaries, chronicles, memoirs, testimonies. It can be based on a collection of interviews, publications from different years, and even correspondence. Among the many biographies, chronicles and biographies of musicians and rock bands, the author selects those in which a bright individuality stands out against the background of parallel and commensurate creative values. The biographies of The Beatles and, in particular, John Lennon, the versatile character of whose creative personality is demonstrated by a vivid example of an "opening" biography, are considered.

Отголоски жизненных реалий, сопутствующие рождению того или иного музыкального события, как правило, есть в любой биографии, благодаря чему она становится своеобразным свидетельством творческого и духовного становления личности. Следует различать биографию как историю жизни человека и биографию как пересказ этой истории, сделанный профессиональным автором. Первая есть у каждого из нас, ибо каждый человек имеет анкетные данные вместе с автобиографией, вторая касается лишь человека выдающегося, чья жизнь и творчество вызывают интерес большого количества людей. Именно эта, «авторская» биография и будет предметом нашего внимания. С первого же знакомства она предстает как явление сложное и многоликое.

Вот, например, размеренное и спокойное изложение жизненной истории, день за днем, год за годом! А вот — динамичная хроника, полная неожиданных поворотов, взлетов и падений. Биография, как и жизнь, которую она воссоздает, может быть позитивной, окрашенной в «розовые» тона, либо наоборот, полной драматических конфликтов. Как соотносятся биография и автобиография? Какая из них выдает более полную и точную «психограмму» личности? И какой подход более плодотворен: глубокое погружение в думы и мысли героя, слияние с ним или же отстранение, взгляд со стороны?

Вопросы множатся, наслаиваются друг на друга, особенно если за ними встает крупная творческая фигура художника, мыслителя, поэта, музыканта. Ею может быть и фигура рок-музыканта. Об этом, собственно, и пойдет речь.

Начнем со статуса. Он не совсем обычен, ведь рок-музыкант чаще всего не является музыкантом в обычном понимании, а предстает, скорее, музыкантом-поэтом, который открывает новые поэтические рифмы и метафоры, распевает их под аккомпанемент своей гитары или использует для названия инструментальных композиций и альбомов, формируя таким образом узнаваемый самобытный звуковой мир, ту или иную образность и мифологию. (Поэтичные названия рок-групп — того же происхождения.) Неразделимость музыки и поэтического слова в этом случае говорит о приверженности традиции бардов и менестрелей с ее синкретизмом, что делает рок-музыканта равноправным творцом-созидателем, а не просто исполнителем. С подобного рода творческой личностью связано неизбежное расширение

жанровых и стилевых пределов, перестраивание (и перенастраивание) концептуального пространства музыки с гедонистической волны на волну поэтико-философскую. Центральными здесь становятся проблемы человеческого существования, вопросы бытия, жизни и смерти. Ставки в этой игре чрезвычайно высоки, и ценой нередко оказывается сама человеческая жизнь. История рока полнится биографиями музыкантов, ушедших в мир иной неестественно рано: Джими Хендрикс, Джим Моррисон, Дженис Джоплин, Сид Вишес, Курт Кобейн, наши Александр Башлачев, Дмитрий Селиванов, Янка Дягилева и другие — многие из них окончили свою жизнь суицидом, таким образом открыв траурный поминальный список. Примечательно, что авторы, чей жизненный путь сложился не столь трагично, также охотно разрабатывают тему смерти. Вспомним БГ, его «500 песен» с рефреном «Мертвые хоронят своих мертвецов». Тема смерти и самоубийства роднит рокеров разных мастей, становится одной из интригующих и волнующих страниц рок-биографий⁽¹⁾. Очередную актуализацию она получает в 1990-е, в музыке death metal, где концепт смерти включен в арсенал и маркировку стиля вместе с его устрашающе-карнавальной атрибутикой. Здесь же — и соответствующие имена рок-групп, названия альбомов и композиций (Death, Napalm Death, Black Sabbath, Sepultura, My Dying Bride, Caligula's Horse и т.д.). На их фоне даже Grateful Dead — классики калифорнийской «макабристики» начала 1970-х — смотрятся безобидными проказниками⁽²⁾.

Обращаясь к биографии как жанру, в котором литература *встречается* с жизнью, заметим, что существует она в окружении других жанров и форм: это различного рода дневники, хроники, мемуары, воспоминания, свидетельства и др. В позапрошлом веке переписка композитора давала достаточный материал для его биографии. В наше время эта форма отмирает под напором телефонных и сете-

(1) Особое место она занимает в русском роке. Подробно об этом пишет иеромонах Григорий (Лурье) в своем эссе «Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/smert-i-samoubiystvo-kak-fundamentalnye-kontseptsii-russkoy-rok-kultury/viewer> (дата обращения 25.02.2021).

(2) См. книгу Тома Вулфа «Электропрохладительный кислотный тест», где показана деятельность этих «проказников» в тесном содружестве с писателем Кеном Кизи, автором культового романа «Пролетая над гнездом кукушки» [2]. Теме ужаса в рок-музыке посвящена дипломная работа Н. Тихонова [15].

вых коммуникаций. Сегодня основой биографии могут послужить собрание интервью и публикации разных лет, как, например, в книге «Pink Floyd. Кирпич к кирпичу» [11], или письма, как в книге «Джон Леннон. Письма» [7]. Апробируются различные методы работы с биографическим материалом: в одном случае детально выписывается облик музыканта, социум, в котором он развивается, в другом ставка делается на внутреннее содержание, духовную тему. Подобный мир фантазий и грез близок романтическому мироощущению с его ночными образами. В рок-музыке «романтизм» этот неотделим от психоделии, которая разработала свою систему шифров и символов, свой язык и творческий метод «измененного сознания», что не могло не сказаться на духовном аспекте рока. Особенно там, где психоделия выступает не как самоцель, а как выразительно-смысловой элемент авторской концепции.

Можно сказать, что подлинная биография рок-музыканта — это своеобразное зеркало, в котором отражается творческий путь с поисками, открытиями, надеждами и разочарованиями. Среди множества биографий, хроник и жизнеописаний музыкантов и рок-групп встречаются образцы самого разного достоинства и формата, из которых следует сразу же отсеять материалы «служебные», рекламно-маркетинговые, где портреты и жизнеописания рок-звезд сопровождаются смакованием деталей интимной жизни и быта. С другой стороны, информацию о том или ином музыканте, группе или направлении можно почерпнуть из многочисленных интернет-энциклопедий, архивов и справочников, где биографический пласт, наоборот, предельно сжат и подается в виде сухого концентрата. Вряд ли нас устроит подобное редуцирование, как и описательно-многословный стиль в духе дешевой журналистики. И вряд ли по таким материалам можно судить о творческом состоянии современного рока, о его путях и перепутьях.

Более высокое положение занимают биографии, в которых творческая индивидуальность раскрывается в контексте рядоположных и соизмеримых творческих величин. Возникают сравнения, в том числе и художественные, складывается серьезное отношение к предмету, обоснованная критика и оценка. В подтверждение сказанного можно обратиться к опыту серьезных рок-журналов, например, таких,

как Rolling Stone, чьи списки популярности по-прежнему сохраняют свою актуальность⁽³⁾.

За последние годы наблюдается оживление на фронте рок-биографической продукции, заметно вырос спрос на издания книг о жизни и творчестве крупнейших рок-мастеров. Среди них особое место занимают материалы автобиографические или авторизованные, что радует вдвойне, так как позволяет взглянуть на процессы становления рока глазами самих творцов. В качестве примера могут послужить «Хроники» Боба Дилана [1], «Моя собственная история» Джими Хендрикса [17], «Pink Floyd: Личная история» Ника Мэйсона [8], Who I Am Пита Тауншенда [24], «Разбитая музыка» Стинга [12], «Как создается музыка» Дэвида Бирна [19], Journals Курта Кобейна [20] и др. К ним можно добавить авторские биографии Доминика Ламблена «The Rolling Stones. Взгляд изнутри» [5] и Мика Уолла «Led Zeppelin. Когда титаны ступали по земле» [16], а также биографические книги Филипа Нормана — «Мик Джаггер» [9] и «Пол Маккартни. Биография» [10]. Среди отечественных изданий можно отметить журнал InRock, специализирующийся на прогрессив-рок-течениях.

Высокий рейтинг имеют и жизнеописания, выполненные по образцу и подобию бестселлеров из серии «Жизнь замечательных людей» («ЖЗЛ»). Взять, к примеру, издания, посвященные The Beatles. Библиография ливерпульской четверки огромна, но качественно неоднородна. Проводя селекцию наиболее значительных материалов, задержимся на некоторых, впрочем, не претендуя на полный охват. Так, если следовать хронологии, у истоков битловедения стоит давно ставшая бестселлером «The Beatles: авторизованная биография» Хантера Дэвиса, впервые изданная в далеком 1968 году [3]. К этой же группе можно отнести публикации разного профиля: «Джон Леннон 1940—1980. Биография» Рэя Конноли [4], «The Beatles как музыканты» Уолтера Эверетта [21], а также биографическую книгу «Джон Леннон», оригинально выстроенную на основе его писем и записок, снабженную предисловием и комментариями Хантера Дэвиса [7].

Практически все биографы The Beatles начинают с детских лет и плавно переходят к годам творческого созревания музыкантов

(3)

URL: <https://www.rollingstone.com/charts>.

в русле рок-движения. Так, лучшие страницы «Авторизованной биографии» Хантера Дэвиса — это глава «The Beatles и их музыка», где автор отходит от последовательного описания, сосредотачиваясь на творческом процессе и технологии записи песенных композиций и альбомов в ходе интенсивных студийных экспериментов. Имеются в виду такие новшества, как концептуальный альбом, многоканальная запись, работа с музыкальным пространством, техника наложений, а также приемы обратной записи или «нарезки» фонограмм, позволяющие создавать необыкновенные выразительные эффекты. При этом подчеркивается ведущая роль Джона Леннона и Пола Маккартни как творческих лидеров и идейных вдохновителей этих поисков.

Леннон привлекает внимание и Рэя Конноли, который в своем «расследовании» сосредотачивается на биографических моментах и поначалу пытается сформулировать суть творческого феномена Джона Леннона.

В поисках ответа обратимся к фактам жизни музыканта. Попытаемся уловить и зафиксировать ауру парадоксальной личности в свете ее жизненной судьбы, несомненно трагической. Сделать это непросто в силу особенностей творческого дарования. Конечно, в первую очередь нас интересует Леннон-музыкант, создатель нетривиальных песенных мелодий и композиций, не утративших своей свежести и по сей день. Что же выделяет Леннона в пестром окружении его сверстников и коллег?

Чтобы ответить на этот вопрос, попытаемся по следам Конноли рассмотреть феномен в разных аспектах. Например, «Джон Леннон и The Beatles», «Леннон и рок-музыка», «Леннон и английская национальная традиция» и, наконец, «Леннон и музыкальная культура XX века». В каждом случае ленноновская личность — яркая, сложная, полная противоречий и антиномий — высвечивается различными гранями, придавая биографии то самое «лица необщее выражение», что мы так ценим в талантливых самородках. Взять, к примеру, аспект роковый. Творческие идеи автора Imagine не вмещаются в «прокрустово ложе рок-н-ролла, будучи шире и многообразнее исходных роковых клише. Как уже было сказано, перед нами не только музыкант, но и поэт, литератор, художник, киноактер, человек разностороннего дарования.

Другой аспект — английская национальная традиция. Глубокая почвенность художественных образов Леннона, их кэрролловская аура благотворно повлияли на весь британский рок, способствовали возрождению пластов балладной песенности, сделав их мировым культурным достоянием⁽⁴⁾. Наконец, заслуживает отдельного внимания параллель «Леннон и музыка XX века», в частности «Леннон и авангард». Удивительно, с какой быстротой и легкостью музыкант, не имеющий даже начального музыкального образования, находит общий язык с композиторами-авангардистами, заимствуя и перерабатывая их опыт (один из ярких примеров — коллажная «симфония» Revolution No. 9 на «Белом альбоме» 1968 года). О творческих контактах с Джоном Ленноном в конце 1960-х годов говорит Карлхайнц Штокхаузен, на которого ссылается Готтфрид Шмидель [18, с. 114].

Жизнь и творчество одного из создателей The Beatles полны парадоксов. И по прошествии сорока лет со дня его убийства количество их не уменьшается. Все время этого удивительного фантазера принимали за кого-то другого. И он провоцировал это своим поведением, как хамелеон, менял обличия, ускользая от себя, от занудных поклонников и назойливых репортеров, эпатируя собеседника скандальными заявлениями и чудачествами⁽⁵⁾. Вот перед нами молодой бунтарь в образе пай-мальчика на заре битломании 1963—64 годов. «Причесанные» и отглянцованные «жучки-ударники» очаровывают королевское семейство и даже получают ордена Британской империи из рук английской королевы⁽⁶⁾. Правда, вскоре Леннон — единствен-

(4) Отчасти об этом автор этих строк писал в статье «Парадоксальные миры Джона Леннона» [14].

(5) В одном из них — «мы сегодня популярнее Иисуса» — не все по достоинству оценили ленноновскую иронию. А ведь именно она вдохновила в 1968 году Питера Тауншенда и его группу The Who на создание рок-оперы «Томми», в которой пародируется евангельский сюжет. И, в отличие от помпезной костюмированной оперы-мюзикла Э.Л. Уэббера — Т. Райса Jesus Christ Superstar, пародируется легко и остроумно. Кстати, пересказ библейских мотивов станет характерным для всей последующей рок-музыки от Black Sabbath, Genesis, Jethro Tull до Нила Моргана с его двойным альбомом The Similitude of a Dream, раскрывающим тему странствий в поисках и обретении Града Небесного.

(6) На одном из выступлений в присутствии высочайшей персоны Леннон позволил весьма вольную шутку. Объявляя последнюю песню, он обратился к зрителям: «Те, кто на дешевых местах, хлопайте в ладоши, — сказал он, а затем, кивнув в сторону королевской ложи, добавил: — Остальные — брячайте посильнее вашими драгоценностями» [цит. по: 3, с. 107].

ный из битлов — возвращает награду в знак протеста против войны во Вьетнаме. И это уже совсем другой Леннон. А вот перед нами Леннон, практикующий прием ЛСД и путешествия в фантастический мир психоделических видений. Вот он в Индии вместе с Полом, Джорджем и Ринго осваивает медитацию под руководством Махариши. А то вдруг с головой уходит в общественную деятельность, становится знаковой фигурой антивоенного движения. Наконец, известен и «молчащий» Леннон, забросивший музыку, образцовый супруг, погружившийся в домашние хлопоты и воспитание маленького сына. Рэй Конноли пишет обо всех этих парадоксах, пытаясь найти им какое-то объяснение. И не находит его.

Добавим, что антиномичность натуры Джона Уинстона Леннона проявляется в стремлении идти наперекор общему мнению, «плыть против течения». Подобная черта характера наметилась достаточно рано, еще в 1964 году, когда «первый битл», словно дистанцируясь от истерии вокруг «битломании», сворачивает на литературную тропу и издает книгу, полную тонкого юмора и комических зарисовок. Та же черта напомнит о себе и позже, в 1968 году, когда в атмосфере левоанархического энтузиазма Джон вместе с The Beatles запишет песню «Революция» с отрезвляющими строками: *«если ты зовешь к разрушению, то нам не по пути»*.

В начале 1970-х молодежное движение выдыхается, и рок-музыка постепенно утрачивает свой бунтарский дух. Леннон, наперекор всему, участвует в различных публичных акциях, субсидирует организации левого толка, записывает песни в духе политического зонга. Леннон всегда считал себя панком, бунтарем, инакомыслящим, изгоем. Но когда в 1976 году появляется панк, он не только не присоединяется к нему, но и вообще прекращает всякую творческую деятельность, замолкая на четыре года. Окончательную точку в череде парадоксов ставит пуля битломана (!) Марка Чепмена, который, как известно, за несколько часов до убийства успевает заполучить у своей жертвы автограф.

Несомненно, ленноновская биография, как ее рисует Конноли, относится к типу «парадоксальных», несводимых к однозначному, единственно правильному объяснению. Этому музыканту не грозит судьба забронзовевшей на своем постаменте рок-звезды. В этом отношении ему во многом близка биография его ровесника, американского

композитора и гитариста Фрэнка Заппы, основателя уникального коллектива The Mothers of Invention («Матери изобретения»). Жизнь его достаточно полно освещена в книге The Real Frank Zappa Book, в основу которой были положены авторские воспоминания и высказывания [25]. Известно, что Заппа, подобно Леннону, отличался острым критическим умом и разнонаправленностью творческих интересов. Правда, воплощалось это в несколько иных формах лицедейства, нежели у The Beatles и Леннона. По преимуществу то были формы сатиры и, прежде всего, сатиры социальной⁽⁷⁾.

И хотя подобный тип биографии для рок-музыки не редкость (вспомним в этой связи Дэвида Аллена и его группу Gong), он в количественном отношении явно уступает типу «монологичному», с его концентрацией на какой-то одной идее, которая становится сквозной темой всего творчества. Возможно, именно такая «одна, но пламенная страсть» оплодотворяет открытия лучших хард-роковых и металлических команд.

Как уже было сказано, в квартете The Beatles Леннон занимает место лидера. Лидера неординарного, непредсказуемого и эксцентричного. И его песенные хиты, особенно битловской поры, отличаются нестандартным подходом, парадоксальными контрастами. Среди ранних образцов выделяются There's a Place, If I Feel, Rain, Help, а также песни из альбома Rubber Soul (1965) — Girl, In My Life, Nowhere Man, Norwegian Wood. Пожалуй, именно в это время возникают трения в творческом тандеме Леннон — Маккартни, что вскоре приведет к распаду самой группы. Яркими вехами на фоне этой «неспокойной» эволюции стали такие ленноновские шедевры, как Tomorrow Never Knows, песня, созданная под впечатлением от тибетской «Книги мертвых» (альбом Revolver, 1966), I Am the Walrus, Strawberry Fields Forever, All You Need Is Love (альбом Magical Mystery Tour, 1967), Being for Benefit of Mr. Kite!, A Day in the Life (альбом Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967), Julia, Sexy Sadie, Revolution #1, Revolution #9 (двойной «Белый альбом», 1968), Come Together, Because

(7) Были и прямые контакты. Так, вдохновляющей идеей оформления обложки «Сержанта Пеппера» послужил один из ранних альбомов «Матерей изобретения». В свою очередь, Заппа спародировал обложку «Сержанта» на альбоме We're Only in It for the Money, где музыканты позируют в шутовских женских нарядах.

(Abbey Road, 1969), Across the Universe (Let It Be, 1970) и многие другие, песенная структура которых существенно трансформируется, порождая небывалые гибридные формы. И эти трансформации, что очень важно — плод во многом *коллективного* творчества, при котором вклад каждого участника группы не подвергается сомнению. Идея индивидуальная, воплощение — коллективное! В первую очередь сказанное относится к тандему «Леннон — Маккартни».

На первый взгляд, Леннон обнаруживает все качества экстраверта: непоседливость, изменчивость творческих интересов, объективизм, иронию. Однако экстраверсия покрывается ее «тенью» — интроверсией, давая в итоге антиномичный стиль. Интроспективное начало достаточно весомо, проявляется в обостренном восприятии окружающих явлений, в углубленном самоанализе, стремлении говорить от первого лица, а также в многочисленных мотивах «воспоминаний» («remembrance»), о которых пишет Уолтер Эверетт [22], раскрывая тайники ленноновского подсознания и вплотную подводя нас к осмыслению такого явления, как «память культуры». По работам Леннона наглядно виден процесс интеллектуализации рока и превращение его в *искусство*.

Таким образом, не вызывает сомнений взаимосвязанность экзистенциальных и музыкальных идей рока, которые переполняют творца и которыми он делится со своими поклонниками и фанатами. Вот почему рассмотрение биографических аспектов творчества того или иного рок-музыканта или группы убеждает нас в их важности для понимания и интерпретации музыки. В связи с этим биография может тяготеть к мобильному или стабильному алгоритму и, соответственно, к стилевому многообразию либо единообразию. Так, например, поздние альбомы The Beatles (1965—1969) открывают широкую панораму выразительных возможностей и разнообразие художественных миров, ведущих в будущее. В то же время The Rolling Stones — не менее крупное явление в классическом роке — тяготеют к рок-н-ролльной модели. Впрочем, возможны их сочетания, делающие эволюцию не столь простой. Импульсы, которые возникают по ходу центробежной эволюции The Beatles, оплодотворяют всю последующую рок-музыку, намечают пути в будущее. По ним, например, направятся и многие прогрессисты, увлеченные идеей обновления и эксперимента. В этом смысле биография Джона Леннона и многих

его сверстников в 1960—1970-е годы — биографии открывающие. В то же время, сегодняшние биографии в большей степени формируются как биографии закрывающие или, в лучшем случае, — продолжающие (в том смысле, что идут по чьим-то следам). И их изучение заслуживает отдельного внимания.

В завершении приводим фрагмент шуточного «жизнеописания» Джона Леннона в переводе А. Курбановского.

About the Awful

I was bored on the 9th of October 1940 when, I believe, the Nasties were still booming us led by Madalf Heatlump (Who had only one). Anyway, they didn't get me. I attended to varicous schools in Liddypol. And still didn't pass-much to my Aunties supplies. As a memembr of the most publified Beatles me and (P, G, and R's) records might seem funnier to some of you than this book, but as far as I'm conceived this correction of short writty is the most wonderfoul larf I've ever ready.

God help and breed you all [23].

Кое-что о халяваторе

Я родился 9 октября 1940, когда, кажется, нас все еще бомбивали нассисты, под водительством Кондольфа Идитлера. В общем, до меня они не добрались. Я учился в разногораздых школах в Лиддиполе, но к удавлению моей тетушки, так и не получил дипломба. Поскольку я являюсь учестником широкотупубличного ансамбля «Битлз», наши (мои, Пола, Джорджа и Ринго) пластинки могут казаться более забавными, чем эта книжонка. Но что до меня, то сия коррекция коротких смешнулек — самое умордительное обхохоцище, какое я когда-либо чихал.

Бог да помажет и покормит вас всех [6, с. 5].

Список литературы:

- 1 Дилан Б. Хроники. Том 1. М.: Эксмо, 2005. 384 с.
- 2 Вулф Т. Электропрохладительный кислотный тест. СПб.: Азбука, 1996. 512 с.
- 3 Дэвис Х. Битлз. Авторизованная биография. М.: Радуга, 1993. 416 с.
- 4 Коннолли Р. Джон Леннон 1940–1980. Биография / Пер. с английского С. Литвиновой // Иностранная литература. 1989. № 12. С. 194–225.
- 5 Ламблен Д. The Rolling Stones. Взгляд изнутри. М.: Эксмо, 2018. 380 с.
- 6 Леннон Д. Испалец в колесе / Пер. с англ. А Курбановского. М.: Эксмо, 2003. 192 с.
- 7 Леннон Д. Письма / Предисловие и комментарии Хантера Дэвиса. М.: Слово, 2012. 392 с.
- 8 Мейсон Н. Inside Out: личная история Pink Floyd. СПб.: Амфора, 2009. 468 с.
- 9 Норман Ф. Мик Джаггер. М.: Азбука. Колибри, 2014. 672 с.
- 10 Норман Ф. Пол Маккартни: биография. М.: Corpus, 2020. 768 с.
- 11 Pink Floyd. Кирпич к кирпичу / сост. О. Мухин. М.: Эксмо, 2004. 432 с.
- 12 Стинг. Разбитая музыка. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 79 с.
- 13 Сыров В. Британский рок как национальный феномен // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2015. № 3. С. 62–71.
- 14 Сыров В. Парадоксальные миры Джона Леннона // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры. Нижний Новгород: НГК им. М.И. Глинка, 2001. С. 186–197.
- 15 Тихонов Н. О семантике ужаса в рок-музыке. Дипломная работа. Москва, Московская консерватория, 2006.
- 16 Уолл М. Led Zeppelin. Когда титаны ступали по земле. М.: Рипол-Классик, 2015. 750 с.
- 17 Хендрикс Д. Начать с нуля. Моя собственная история. М.: Эксмо, 2015. 256 с.
- 18 Шмидель Г. Beatles: жизнь и песни. М.: Музыка, 1990. 159 с.
- 19 Byrne D. How Music Works. San Francisco, McSweeney's Publishing, 2013. 374 p.
- 20 Cobain K. Journals. Riverhead, 2002. 280 pp.
- 21 Everett W. The Beatles as Musicians: The Quarry Men Through Rubber Soul. Oxford University Press, 2001. 452 pp.
- 22 Everett W. Fantastic remembrance in John Lennon's Strawberry Fields Forever and Julia // Musical Quarterly. 1986. Vol. LXXII/3. Pp. 360–393.
- 23 Lennon J. A Spaniard in the Works. Buccaneer Books, 1995. 95 p.
- 24 Townshend p. Who I Am. Harper Collins, 2013. 538 p.
- 25 Zappa F., Occhiogrosso p. The Real Frank Zappa Book. New York, A Touchstone Book, 1989. 352 p.

References:

- 1 Dylan B. Hroniki [Chronicles]. Vol. 1. Moscow, Eksmo Publ., 2005. 384 p. (In Russ.)
- 2 Wolfe T. *Elektroprohladitel'nyj kislotnyj test* [The Electric Kool-Aid Acid Test]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 1996. 512 p. (In Russ.)
- 3 Davies H. *Beatles. Avtorizovannaya biografiya* [Beatles. The Authorised Biography]. Moscow, Raduga Publ., 1993. 416 p. (In Russ.)
- 4 Connolly R. John Lennon 1940–1980. Biografiya [John Lennon 1940–1980. The Biography], translated by S. Litvinova. *Inostrannaya literatura*, 1989, no. 12, pp. 194–225. (In Russ.)
- 5 Lamblin D. *The Rolling Stones. Vzglyad iznutri* [The Rolling Stones. Inside view]. Moscow, Eksmo Publ., 2018. 380 p. (In Russ.)
- 6 Lennon D. *Ispalec v kolese* [A Spaniard in the Works], translated by A. Kurbanovskiy. Moscow, Eksmo Publ., 2003. 192 p. (In Russ.)
- 7 Lennon D. *Pis'ma* [Letters], foreword and comments by Hunter Davies. Moscow, Slovo Publ., 2012. 392 p. (In Russ.)
- 8 Mason N. *Inside Out: lichnaya istoriya Pink Floyd* [Inside Out: a Personal Story of Pink Floyd]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2009. 468 p. (In Russ.)
- 9 Norman F. *Mik Dzjagger* [Mick Jagger]. Moscow, Azbuka Publ., Kolibri Publ., 2014. 672 p. (In Russ.)
- 10 Norman F. *Pol Makkartni: biografija* [Paul McCartney: The Biography]. Moscow, Corpus Publ., 2020. 768 p. (In Russ.)
- 11 Pink Floyd. *Kirpich k kirpichu* [The Brick to the Brick], the compiler O. Muhin. Moscow, Eksmo Publ., 2004. 432 p. (In Russ.)
- 12 Sting. *Razbitaya muzyka* [The Broken Music]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2005. 79 p. (In Russ.)
- 13 Syrov V. Britanskij rok kak nacional'nyj fenomen [The British Rock Music as a National Phenomenon]. *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinyh*, 2015, no. 3, pp. 62–71. (In Russ.)
- 14 Syrov V. Paradoksal'nye miry Dzhona Lennona [Paradoxical Worlds of John Lennon]. *Iskusstvo XX veka: Paradoksy smekhovoj kul'tury* [The Art of 20th Century: Paradoxes of Laughter Culture]. Nizhnij Novgorod, NGK im. M. I. Glinki Publ., 2001, pp. 186–197. (In Russ.)
- 15 Tihonov N. *O semantike uzhasa v rok-muzyke* [On the Semantics of Horror in Rock Music], Diplomnaya rabota [Diploma Work]. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2006. (In Russ.)
- 16 Wall M. *Led Zeppelin. Kogda titany stupali po zemle* [Led Zeppelin. When Giants Walked the Earth]. Moscow, Ripol-Klassik Publ., 2015. 750 p. (In Russ.)
- 17 Hendrix J. *Nachat' s nulya. Moya sobstvennaya istoriya* [Starting at Zero. My Own Story]. Moscow, Eksmo Publ., 2015. 256 p. (In Russ.)
- 18 Schmiedel G. *Beatles: zhizn' i pesni* [The Beatles: Life and Songs]. Moscow, Muzyka Publ., 1990. 159 p. (In Russ.)
- 19 Byrne D. *How Music Works*. San Francisco, McSweeney's Publishing, 2013. 374 p.
- 20 Cobain K. *Journals*. Riverhead, 2002. 280 p.
- 21 Everett W. *The Beatles as Musicians: The Quarry Men through Rubber Soul*. Oxford University Press, 2001. 452 p.
- 22 Everett W. Fantastic remembrance in John Lennon's Strawberry Fields Forever and Julia. *Musical Quarterly*, 1986, vol. LXXII/3, pp. 360–393.
- 23 Lennon J. *A Spaniard in the Works*. Buccaneer Books, 1995. 95 p.
- 24 Townshend p. *Who I Am*. Harper Collins, 2013. 538 p.
- 25 Zappa F., Occhiogrosso p. *The Real Frank Zappa Book*. New York, A Touchstone Book, 1989. 352 p.

УДК 78.03

ББК 85.318

DOI: 10.51678/2226--0072--2021--3-380-405

Терентьев Сергей Сергеевич

Преподаватель, кафедра хорового дирижирования, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва
ORCID ID: 0000-0002-6606-0685
reaktsioner@yandex.ru

Ключевые слова: симфоник-метал, симфо-метал, Epica, симфонический оркестр, камерный хор, детский хор, вокализ, программность, метанарратив, метамодерн, супергибридность.

Терентьев Сергей Сергеевич

Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала (на примере группы Epica)

Статья посвящена творчеству известной нидерландской симфоник-метал-группы Epica. В материале освещаются жанрово-стилистические особенности музыки данного коллектива, раскрываются ключевые черты концепций альбомов, определяется место коллектива в жанрово-стилевом контексте рок-музыки в целом и симфоник-метала в частности. Выявляется генетическая связь симфоник-метала с прогрессивным металлом. На примере многочастных композиций Epica, базисом которых становятся разнообразные культурные источники и отсылки к научным теориям, облаченные в сложные концептуальные формы, выводится принцип «супергибридности» (термин Й. Хейзера). В качестве формирующего принципа альбомного триптиха группы (The Quantum Enigma, The Holographic Principle, Omega) рассматривается понятие «метанарратив» (термин Ж.-Ф. Лиотара), реабилитацию которого можно наблюдать и в русле общих процессов метамодерна в музыке. Автор также обращается к разработкам ряда исследователей, посвятивших свои научные труды вопросам терминологии и типологии рок-музыки.

Terentyev Sergey S.

Lecturer, Choral Conducting Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-6606-0685
reaktsioner@yandex.ru

Keywords: symphonic metal, Epica, symphony orchestra, chamber choir, children's choir, vocalization, programmatic, metanarrative, metamodern, superhybridity.

Terentyev Sergey S.

Genre and Style Features of Dutch Symphonic Metal (on the Example of Epica)

The article is devoted to the work of the famous Dutch symphonic metal band Epica. The material highlights the genre and stylistic features of the music of this group, reveals the key features of the album concepts, determines the place of the band in the genre and style context of rock music in general and symphonic metal in particular. The genetic connection of symphonic metal with progressive metal is revealed. On the example of Epica's many-part compositions, which are based on various cultural sources and references to scientific theories, clothed in complex conceptual forms, the principle of "superhybridity" (J. Heiser's term) is derived. As a formative principle of the group's album triptych (*The Quantum Enigma, The Holographic Principle, Omega*), the concept of "metanarrative" (term by J.-F. Lyotard) is considered, the rehabilitation of which can be observed in the mainstream of the general processes of metamodernism in music. The author also refers to the developments of a number of researchers who have devoted their scientific works to the issues of terminology and typology of rock music.

Стилевые принципы симфоник-метала

Музыкальный стиль симфоник-метал, или симфо-метал (от англ. *symphonic metal*), возник при слиянии двух компонентов — «металла» (разновидности рок-музыки; от англ. *metal*) и симфонической оркестровой музыки. Во избежание терминологической путаницы уточним, что музыкальный жанр «металл» подобен плодородному дереву с его раскидистыми ветвями *стилевых* «побегов». Среди множества этих ответвлений особое внимание предлагаем направить на симфоник-метал⁽¹⁾. Этот музыкальный стиль занимает определенную нишу в пространственном калейдоскопе жанров и стилей современной популярной культуры, активно взаимодействует с академической культурой, порождая интересные стиливые гибриды. Симфоник-метал вполне можно причислить к «интеллектуальным» направлениям рок-музыки (подробнее см.: [9]). Доказательством этому служит «всемирная отзывчивость» симфоник-метала по отношению ко многим направлениям «тяжелой» музыки, в том числе и явственная родственность с прогрессив-роком. Если провести исторический экскурс, «можно прийти к выводу, что поначалу термин „прогрессивный“ не имел точной стиливой трактовки и означал все новое, необычное, „впередсмотрящее“ в рок-музыке. <...> В качестве синонимов использовались также термины „симфо-рок“, „классик-рок“, „барокко-рок“, „экспериментальный рок“. В каждом из них подчеркивались особые качества — „симфоничность“ звучания, создаваемая с помощью как синтезаторов, так и собственно оркестров, акустических инструментов; тяготение к крупным формам, сквозному развитию, связь с музыкой классицизма или барокко; новаторство, расширение границ рок-музыки, необычность звучания» [9, с. 82—83].

Ранее В. Дж. Конен в одной из известных научных работ высказала свою точку зрения: «...стремление некоторых апологетов рока из числа

приверженцев оперно-симфонического искусства „оправдать“ его тем, что некоторые выразительные черты рок-музыки проникают в произведения профессионального композиторского пласта, также несостоятельны. Подобное слияние приводит к уничтожению его специфики» [2, с. 143]. С этой сентенцией сложно согласиться, так как исследователь указывает на поглощение одного жанра другим. Напротив, на сегодняшний день перед нами предстает множество ярких примеров слияния искусства условно элитарного и в равной степени условно массового.

Можно утверждать, что с течением времени многие процессы видятся по-другому. Смешение настолько диаметрально противоположных течений путем диалога культурных пластов говорит о жизнеспособности этих новых гибридных форм. По мнению А.М. Цукера, «вопросы жанрового взаимодействия рока и симфонии в музыковедении и критике решаются не менее остро и спорно, нежели те, что связаны с рок-оперой. Обсуждаются они внешне, быть может, и не так горячо и полемично, но по существу — столь же принципиально. Возникают и аналогичные сомнения: является ли вообще рок-симфония симфонией, или это при некоем видимом подобии фактически совершенно иное жанровое образование, имеющее к подлинному симфонизму весьма отдаленное отношение» [17, с. 252]. Сегодня же довольно часто звучат упреки, что креативность в рок-музыке стандартизировалась, новые идеи превратились в так называемый «формат» и обросли шаблонами. Ярким опровержением такого рода сентенциям выступает творчество нидерландской группы Erisa, играющей музыку в стиле симфоник-метал.

Следует начать с очерчивания рамок жанрово-стилевой спецификации симфоник-метала. По классификации В.Н. Сырова, жанры в рок-музыке можно разделить на три группы: «Во-первых, это жанры-предшественники, не затронутые влиянием рока (блюз, баллада, рок-н-ролл, твист). Во-вторых, жанры, испытавшие это влияние и претерпевшие значительную трансформацию в условиях рок-среды: рок-баллада, тяжелый блюз, рок-композиция, концептуальный альбом. Наконец, существуют жанровые миксты, возникшие в результате взаимодействия рока с европейскими и внеевропейскими формами, например рок-транскрипция, рок-сюита, рок-симфония, рок-опера, концерт для группы с оркестром и т.д., — все они должны

⁽¹⁾ По разработке В.Н. Сырова, термины, находящиеся в ареале рок-музыки, «можно подразделить на общие и специальные. К первым относятся понятия „андеграунд“, „психоделия“, „авангард“, „мейнстрим“, „хард-рок“, „металл“, „рок-композиция“ и др. Ко вторым — „драйв“, „саунд“, „граул“, „фузз“, „риф“, „блюзовый квадрат“, „корус“, „бридж“ и т.д. Многие из них заимствованы из джаза, фольклора, академической музыки и органично, на свой манер, пополняют рок-лексикон, обогащают язык пишущих, говорящих и спорящих об этой музыке» [11, с. 174].

занять свое место в жанровой иерархии рока. Ее создание — задача ближайшего времени» [10, с. 15]. Думается, что творчество симфо-метал-коллективов лежит где-то посередине между вторым и третьим типом жанровых парадигм. Как правило, каждый из альбомов такого рода групп отличается концептуальностью. По справедливому замечанию Е.А. Савицкой, «не всякий альбом, даже тщательно продуманный и хорошо записанный, можно считать концептуальным. Концептуальный альбом имеет свои видовые черты, проявляющиеся в первую очередь в тяготении к крупной форме, единству музыкального и поэтического материала» [8, с. 201]. В дальнейшем в нашем исследовании коснемся того, на каких именно уровнях концептуальность раскрывается в творчестве Epica.

Музыкальный материал симфо-металлического направления организуется посредством краеугольного принципа, характерного в общем и целом для «третьего пласта» (термин В. Дж. Конен) — «на основе синтеза, который возникает в результате интенсивного жанрового взаимодействия бытовой музыкальной культуры с другими родами и видами музыки, в особенности с академической музыкой, фольклором, джазом, различными формами этнической музыки и т.д.» [4, с. 258]. За идентификатор академизма в симфоник-метале отвечает в большей степени, пожалуй, использование звучания симфонического оркестра и смешанного хора. За массовую музыкальную культуру — рок-музыка, специфические экстремальные вокальные техники, о которых речь пойдет далее. Сеем предположить, что из этого набора признаков наиболее характерной отличительной чертой является жанрово-стилевой микст из рок-музыки и симфонии — в разновидности с участием хора и солистов.

Симфоник-метал представляет большой интерес для исследователей рок-музыки. Направление это по природе своей имеет пластичный характер, синтезируя в себе комплексные стиливые особенности, не привязанные к жестким рамкам музыкальной индустрии. Этот вектор объединяет многие стиливые тенденции, рождая импульс к развитию музыкального искусства, задавая новые возможности и ориентиры. Симфоник-метал является частью истории популярной музыки, поскольку возник в ее системе координат. И сам этот стиль находится на стыке между музыкой популярной и академической. Сформировалось это направление «тяжелой» музыки в конце

Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала (на примере группы Epica)

1990-х в основном в творчестве групп, начинавших с пауэр-метала или готик-метала. Основателями симфоник-метала считаются музыканты шведской группы Therion (наряду с практически синхронным появлением на международной рок-сцене финской команды Nightwish). Стиль достиг расцвета в 2000-е благодаря таким коллективам, как уже упомянутые Therion, Nightwish, а также Within Temptation, After Forever (группа, в которой до 2002 года участвовал создатель Epica Марк Янсен), Delain, Epica и Stream of Passion. Немаловажен тот факт, что большинство из этих рок-коллективов являются нидерландскими по своей географической принадлежности (кроме шведской Therion и финской Nightwish, вокалисткой которой с 2013 года стала нидерландка Флор Янсен). Уникальной в этом смысле является группа Stream of Passion (годы активности: 2005—2016), основанная нидерландским мультиинструменталистом, композитором Арьеном Лукассеном и мексиканской певицей Марселою Бовио и явившая тем самым межконтинентальный тандем. Из подобных примеров можно упомянуть шведские группы Arch Enemy (melodic death metal) и The Flower Kings (прогрессив-рок), в нынешнем составе которых музыканты из Швеции, США и других стран.

Помимо общеупотребимого термина «симфоник-метал», к примеру, аудиосервис «Яндекс. Музыка» причисляет группу Epica к направлению эпического метала. В свою очередь, интернет-сайт Russian Darkside вполне обоснованно характеризует творчество Epica по трем стиливым направлениям: gothic metal, power metal и symphonic metal. (Подробнее см. статью Ю. Пытько «Музыка современных рок-исполнителей в пространстве мировых аудиосервисов: к проблеме идентификации стиля» [6].)

Влияние академического наследия

«Классический» прогрессив-рок 1970-х, как позже прогрессив-метал и симфоник-рок, складывался в постоянном диалоге с академической музыкальной культурой. В подтверждение этому приведем исчерпывающую цитату из монографии А.М. Цукера: «С присущей року восприимчивостью и открытостью, готовностью вобрать в себя все и вся, он в своем стремлении к концептуально-масштабным композициям обратился в числе прочего и к чисто симфоническим принципам

развития и формообразования. В то время, когда академическая симфония еще сохраняла пуританскую строгость по отношению к современным видам массовой музыки, не допуская возможности какого-либо сближения с ней, рок, не обремененный жанровыми условностями, лишенный „словных“ ограничений, нашел в классикоромантической симфонии, в творчестве мастеров XX века, таких, как Равель, Стравинский, Барток, а с другой стороны, в инструментальных формах барокко немало ценного для решения собственных задач. Речь, естественно, идет не о рок-музыке вообще, а о той ее ветви, что получила разные по звучанию, но близкие по смыслу названия: барокко-рок, арт-рок, прогрессив-рок, симфо-рок» [17, с. 254].

Наряду с этими положениями Е.А. Савицкая обращается к различным признакам и историческим формам прогрессив-рока, равно применимым и к симфоник-металу: «Влияние академической музыки может присутствовать подспудно, на глубинном уровне таких выразительных средств, как гармония (отход от блюзового лада в сторону классической функциональности, средневековой модальности, современных ладовых систем), ритм и метр (переменные, неравномерно акцентные структуры), тембр (расширение инструментальной палитры), а также в области формообразования (стремление к крупной форме, цикличности)» [9, с. 85].

Немаловажное влияние академическое музыкальное наследие — шедевры Моцарта, Бетховена, Чайковского, Малера, Рахманинова — оказало и на творчество Epica. Этот факт был подтвержден автором статьи в личной беседе по Skype⁽²⁾ с основателем группы Epica Марком Янсенем. В частности, он упомянул, что на протяжении многих лет слушал опусы С.В. Рахманинова. Больше всего в его музыке Марку нравятся «сложные структуры и мрачные эмоции». Также Марк подтвердил, что и симфонии Малера, написанные преимущественно для расширенных составов оркестра, являются для него «большим материалом». Особое значение для основателя Epica имеет творческое наследие Моцарта и главным образом его Реквием. По словам нидерландского музыканта, «это одно из самых красивых сочинений

в классической музыке — из когда-либо написанных». Также в беседе были упомянуты Бетховен и Чайковский. Итог данной теме разговора аккумулировала фраза Марка: «Творения многих великих композиторов находят свое место в нашей музыке».

Это воздействие вполне уловимо в собственном музыкальном языке Epica, но есть бесспорный факт, еще больше подчеркивающий эту связь — у команды был опыт живых концертных выступлений с хором и оркестром. В частности, группа выпустила в 2009 году альбом *The Classical Conspiracy* с записью живого концерта в городе Мишкольце, что находится в Венгрии. В программе концерта прозвучали «классические шлягеры» как в рок-обработках (фрагмент *Dies Irae* из Реквиема Верди; *Adagio* из Девятой симфонии Дворжака; третья часть *Presto* («Гроза») из Концерта № 2 *g-moll* «Лето» Вивальди; «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева; «В пещере горного короля» из сюиты «Пер Гюнт» Грига), так и в оригинальных композиторских версиях (*Ombra Mai Fu* Генделя; фрагмент из *Stabat Mater* Перголези). Эти композиции перемежались с саундтреками к таким популярным кинофильмам, как «Человек-Паук», «Звездные войны», «Пираты Карибского моря». Сочетание мировой музыкальной классики и саундтреков к фильмам стало своеобразным первым отделением концерта; после антракта группа уже исполняла собственную музыку. Перед нами довольно яркий пример органичного включения академической музыки в формат рок-концерта, являющийся в то же время продуктом мозаичного механизма восприятия художественной реальности, помноженного на клиповое сознание современной слушательской аудитории. Это взаимодействие было «обречено на успех», так как образцы популярной классики не только часто звучат в рекламе, но и «давно ассимилировались сферой быта, стали обиходными, „легкими“, „у всех на слуху“, связались с различными общественными церемониями и ритуалами, получили свою прописку в репертуаре уличных оркестров» [11, с. 56]. Иными словами, на примере структуры этого концертного альбома можно наблюдать феномен «радости узнавания» аудиторией того или иного трека из глобального музыкального супермаркета.

Начало этим диффузным тенденциям, близким к исканиям прогрессив-рока, было положено буквально с выходом первой пластинки Epica «*The Phantom Agony*» (2003), хотя, по сравнению с остальными

(2) Марк Янсен (Epica). Точка объединения (беседовал С. Терентьев) // InRock. 2021. № 1 (93). С. 28–31.

альбомами группы, в этой работе более всего просматривается «готическая» стилистика. Здесь требуются некоторые пояснения. В числе отличительных средств музыкальной выразительности готик-метала (готического метала) — использование преимущественно медленных или средних темпов, создание мрачной атмосферы, настроения «черной» меланхолии. Симфоник-метал перенял от готик-метала стилистический прием под условным названием «красавица и чудовище». Чистому женскому высокому голосу здесь противопоставляет грубый мужской рык — *гроулинг* (от англ. *growl* — рычание) либо такой вокальный прием, как *скриминг* (от англ. *scream* — кричать), основанный на технике расщепления. В этом тембровом дуализме женского сопрано и грубого мужского гроулинга и скриминга можно обнаружить оппозицию аполлонического и дионисийского начал (по Ф. Ницше).

Особенности вокала в симфоник-метале

В отличие от большинства других стилей метала, где ведущие вокалисты, как правило, мужчины, в симфоническом металле активно задействован женский вокал (чаще всего — сопрано, реже — меццо-сопрано), близкий к оперной манере исполнения. В связи с этим стоит пояснить, что существует много нюансов в определении вокальных школ и принадлежности типов голосов к тому или иному направлению. В случае с симфоник-металом эта проблема видится далеко не однозначной, так как этот стиль, как уже говорилось, находится «между двух огней» — на стыке условно элитарного академического искусства и условно массовой музыкальной культуры. Самым неопределенным и двояко трактуемым компонентом в этом синтезе является как раз женский вокал. Вокалистки симфоник-метал-групп нередко имеют академическое музыкальное образование и в своем сценическом образе стараются подражать оперным дивам. Однако стоит обратить более пристальное внимание на механизмы звукообразования и манеру пения солисток симфоник-метал-групп. Здесь можно наблюдать своеобразный дуализм — звук подается не в абсолютно эстрадной манере, и в то же время полностью академичным его назвать нельзя. Можно использовать термин «классический кроссовер» (от англ. *classical crossover*), более характерный для параметров музыкального стиля.

В то же время применительно к такому типу вокала употребляют название *operatic pop* или *popera* — как производные от *классического кроссовера*. Возможно, именно эти понятия смогут приблизить слушательскую аудиторию к восприятию особенностей звукообразования у ведущих вокалисток симфоник-метал ансамблей, балансирующего между академической и эстрадной манерами пения.

Среди представительниц этого самобытного типа вокализации на «ниве» рок-музыки самыми яркими являются Тарья Турунен (ex-Nightwish, Tarja), Лори Льюис (Therion), Шарон ден Адель (Within Temptation), Флор Янсен (ex-After Forever, ReVamp, Nightwish, Northward), Симона Симонс (Epica), Марсела Бовио (ex-Stream of Passion, MaYaN, Dark Horse White Horse), Шарлотта Весселс (Delain). Именно солистка-вокалистка или, по-другому — *frontwoman*, что более привычно для терминологии рок-музыки, обычно становится главным лицом коллектива.

Творческий путь нидерландской дивы Симоны Симонс начался с обучения игре на флейте и фортепиано в 1995 году. Спустя год она приступила к занятиям эстрадно-джазовым вокалом. Вскоре в жизни Симоны произошло знаменательное событие — в 15 лет она послушала альбом Oceanborn группы Nightwish и, оказавшись под впечатлением от вокального мастерства Тарьи Турунен, начала брать частные уроки по постановке голоса, которые продолжались на протяжении четырех лет. В отличие от некоторых своих коллег по коллективу, фронтвумен Epica не оканчивала никаких специальных музыкальных заведений. В 2002 году в течение нескольких месяцев Симона пела в хоре, после чего присоединилась к группе Epica (первоначальное название — Sahara Dust).

Тембр Симоны Симонс претерпевал значительные изменения в плане своей окраски. Так, на дебютном альбоме The Phantom Agony (2003) ее тембр звучит более «затемненно» по отношению к работам певицы на последующих альбомах группы. На первом альбоме он близок по звучанию к меццо-сопрановому типу голосов и максимально приближен к «прикрытой» академической манере пения. В дальнейшем можно наблюдать тенденцию развития тембра Симоны Симонс в сторону осязимо легкого и светлого звучания с более открытым формированием гласных звуков, характерного для барочной стилистики и одновременно для эстрадного вокала. Такой стили-

вой плюрализм фронтвумен Erisa позволяет говорить о ее гибкости в плане смены вокальных стилей — особенно явственно слышны эти стилиевые «модуляции» на концертных альбомах группы (The Classical Conspiracy и Retrospect).

Оркестр vs. семплы

Основополагающим признаком стиля «симфонический металл» является не акцент на «оперный» вокал, а использование симфонических звучаний. Коллективы музыкантов, играющие в стиле симфоник-метал, нередко приглашают для записи состав малого симфонического оркестра (по Д.Р. Рогаль-Левицкому, это состав симфонического оркестра без тромбонов, в противоположность «большому» составу, когда в оркестре «принимает участие „трио“ тромбонов с одной или двумя тубами» [7, с. 14]). В иных же случаях рок-музыканты используют сольное звучание отдельных инструментов или их семплированные тембры, озвученные с помощью синтезатора. Как известно, запись полного состава симфонического оркестра — процесс сложный и дорогостоящий. Исходя из этого, музыканты симфоник-метал-групп нередко довольствуются включением тембров струнно-щипковых и смычковых инструментов с небольшим вкраплением перкуссии. В записи, как правило, участвуют 5—10 скрипачей и 3—5 виолончелистов. Свои партии приглашенные «струнники» исполняют в унисон, чем и достигается, в свою очередь, эффект симфонического «саунда». В этом эффекте и кроется отличие симфоник-метала от родственных ему направлений — готик- и пауэр-метала с высоким женским вокалом (в них равным образом эпизодически могут присутствовать «вставки» сольных партий скрипки, виолончели или органа).

В свою очередь альбом The Holographic Principle группы Erisa в контексте творчества симфоник-метал коллективов является уникальным примером записи музыкального материала с участием большого симфонического оркестра. Причем каждая группа инструментов оркестра записывалась на студии по отдельности, в отличие от альбома Omega (2021), когда Пражский филармонический оркестр играл в полном составе, находясь в одном студийном помещении.

Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала (на примере группы Erisa)

Эволюция хорового письма

Еще одной важной характеристикой симфоник-метала является включение академического хора (преимущественно камерного по составу), который активно вводится в музыкальный материал и является полноправной действующей единицей общего звучания. Возвращаясь к ницшеанскому дуализму аполлонического и дионисийского, можно сделать любопытное наблюдение — хор уравнивает зыбкий баланс между женским высоким голосом и мужским экстремальным вокалом.

Наряду с развитием вокального мастерства Симоны Симонс в дискографии Erisa от альбома к альбому прослеживается определенная эволюция в звучании хора — становится более развитой фактура хоровых партий (от шести мужских и шести женских голосов⁽³⁾ на записи альбома The Phantom Agony до применения полноценного смешанного хорового состава, дополненного звучанием детского хора во время подготовки релиза альбома Omega). В начале масштабной композиции, венчающей альбом The Holographic Principle, можно услышать мужской хор a cappella с последующим присоединением женских тембров, что говорит о мастерском владении хоровой фактурой при написании музыкального материала.

В связи с современной трактовкой хора уместна следующая характеристика, данная мэтром отечественного хорового искусства Б.Г. Тевлиным. Его мысли на этот счет, по нашему мнению, как нельзя лучше подходят для того, чтобы объяснить применение группой Erisa хоровой фактуры в своем творчестве: «Роль хоровых партий приближается к роли различных оркестровых групп. Понятие вокальности, мелодичности каждого отдельного взятого голоса... заменяется инструментальной трактовкой голосов. Попевочность, остинатность... многочисленные divisi — все это больше похоже на работу с инструментами, нежели с человеческими голосами» [13, с. 106].

(3) По П.Г. Чеснокову (известному русскому композитору, хоровому дирижеру и теоретику хорового искусства), наименьший состав для каждой хоровой партии — три человека. Смешанный хор, в каждой партии которого наименьшее число певцов (три сопрано, три альты, три тенора, три баса), будет состоять из двенадцати человек. Такой коллектив, по П.Г. Чеснокову, считается малым по своему составу и может исполнять произведения строгого четырехголосного письма. См. подробнее: [18].

В каждом альбоме Epica отчетливо выделяется еще одно характерное явление — это широкое использование хорового вокализа. По мнению В.В. Красова, применение хорового вокализа в современной музыке обусловлено несколькими аспектами: «вокализ как особое средство драматургии („тихая“ или „громкая“ кульминация); вокализ как средство формообразования; вокализ как темброво-сонористический и оркестровый прием» [3, с. 39]. Все это приложимо и к хоровым вокализам, широко используемым группой Epica — от истоков своего творчества до сингла *Abyss of Time — Countdown to Singularity* (2020). Таким образом, вокально-симфоническая фактура становится более богатой и разнообразной. В своем официальном студийном видеоблоге, приуроченном к выпуску восьмого по счету студийного альбома *Omega* (2021), Epica в том числе выложила в YouTube видеофрагмент, в котором можно наблюдать процесс записи симфонического оркестра и услышать комментарии аранжировщика Куна Янсена об особенностях написания музыки для оркестра и хора и последующей корректуры партий⁽⁴⁾.

Векторы «эпичности»

Вернемся к творческому пути Epica и характерным особенностям их поэтики. В конце 2002 года после ухода Марка Янсена из *After Forever* его новоиспеченному коллективу было дано название *Sahara Dust*. В 2003 году оно было заменено на Epica — дань уважения группе *Kamelot*, почитателями творчества которой являются все участники Epica (Epica — именно так называется альбом 2003 года группы *Kamelot*). Наибольшую «эпичность» звучания, в полной мере соответствующую названию, Epica обрела на определенном витке времени, когда к группе присоединились соло-гитарист Исаак Делакхейе (в 2009 году) и бас-гитарист Роб ван дер Лоо (в 2012 году), пришедшие на смену Аду Слюйтеру и Иву Хутсу соответственно. Ранее, после ухода барабанщика Йеруна Симонса, в состав вошел ударник Арьен ван Весенбек (с 2007 года), техничность которого тоже пошла на пользу команде. Бессменными участниками группы всегда оставались Марк

Янсен⁽⁵⁾ (ритм-гитара, гроулинг, скриминг), Симона Симонс (ведущий вокал) и Кун Янссен (синтезатор, клавишные).

Мы уже касались смысла многозначного названия группы Epica, которое стоит рассмотреть подробнее. По словам самих музыкантов, «Epica — это место во Вселенной, где можно найти ответы на все вопросы»⁽⁶⁾. Данное метафорическое описание идеально подходит к содержанию поэтики композиций группы, ее «эпичному» саунду и звучит как приглашение к путешествию по вселенной смыслов и концепций под названием Epica. Любопытно высказывание основателя группы Марка Янсена, в одном из интервью ответившего на вопрос — что для него значит слово «эпично»: «Для меня это означает ощущение, будто ты слушаешь саундтрек к какому-то масштабному фильму. И в нашей музыке мы стараемся это совместить: металл с привкусом эпичного саундтрека. Если получается, значит, музыка соответствует нашему названию»⁽⁷⁾. Данное название вполне коррелирует и с однокоренным словом «эпос», что отражается и в характерном для Epica типе драматургии, принципах развертывания музыкального материала, и в интересе музыкантов к культурам различных древних цивилизаций (к чему мы еще вернемся позже).

Что касается смысловой составляющей текстов, то здесь нидерландцы избежали традиционной для симфоник-метала канвы «фэнтези». Epica сгенерировали свою стратегию в плане отбора тем для творчества — от альбома *The Phantom Agony* (2003), затрагивающего в большей степени религиозную проблематику, до *The Holographic Principle* (2016), посвященного вопросам, связанным с виртуальной реальностью. Музыкантами исследуется безбрежный пласт человеческого опыта путем осмысления как философских понятий, так и научных концепций — от времен цивилизации майя (альбом *Consign*

(4) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ccjqVvaMTD4> (дата обращения 11.07.2021).

(5) MaYaN — еще один рок-коллектив, созданный в 2011 году Марком Янсенем совместно с клавишником Яком Дриссенем и гитаристом Франком Схипхорстом. Эта нидерландская команда играет в стиле *symphonic death metal*. Названием группа обязана интересу Марка к древней культуре майя, что впоследствии найдет отражение в альбоме Epica «*Consign To Oblivion*» (2005).

(6) Интервью Epica. «Где-то во Вселенной...» // *HeavyMusic.ru*. 2006. Март, 20. URL: <http://www.heavymusic.ru/interview/68/epica/> (дата обращения 11.07.2021).

(7) «Метал с привкусом эпичного саундтрека». Интервью с EPICA / Инт. Б. Игонин // *MetalKings.org*. URL: <http://metalkings.org/interviews/136> (дата обращения 11.03.2021).

то Oblivion 2005 года) до многочисленных лабиринтов на пути к духовному самопознанию, которое открывается «ключом жизни» Анхс (альбом Omega 2021 года).

Каждый альбом группы концептуален, что роднит творчество Epica с представителями прогрессив-рока — Pink Floyd, Genesis, Yes, King Crimson и в дальнейшем — таких представителей прогрессив-метала, как Symphony X, Royal Hunt, Dream Theater, Opeth, Sons of Apollo и Haken. Композиция каждого из альбомов Epica имеет выверенную структуру. Как правило, это вокально-оркестровая интродукция ко всему альбому (увертюра или симфония, по аналогии с некоторыми из ораторий Г.Ф. Генделя), оркестровая интермедия в середине альбома и венчающая всю архитеконику наиболее продолжительная композиция в форме сюиты, части которой следуют без перерывов. Порой такие композиции имеют подразделы, что можно видеть на примере трека Kingdom of Heaven — его 1-й и 2-й частей. Таким образом, принцип программности раскрывается и на микроуровне альбома — в отдельно взятых треках.

Также можно проследить явную тенденцию — от альбома к альбому кочуют названия серий или циклов песен. Одна из таких серий — The Embrace That Smothers («Объятия, которые душат») — посвящена опасности так называемой «организованной религии», однако ее тематика не имеет антирелигиозного характера. Тексты композиций написаны как на английском языке, так и на латыни (в хоровых партиях чаще всего это молитвы на латыни, стилизованные под григорианский хорал). Первые четыре песни цикла The Embrace That Smothers вошли в альбом Prison of Desire (2000) группы After Forever. После выпуска следующего их альбома Марк Янсен, как уже говорилось, ушел из этого коллектива, однако дальнейшие три части серии были выпущены на дебютном альбоме его новой группы Epica — The Phantom Agony (2003). В 2007 году последние три песни серии увидели свет на альбоме The Divine Conspiracy, главная аккумулирующая идея которого — экуменизм (единство всех религий).

Второй цикл песен носит название A New Age Dawns («Рассвет новой эры»). Берет он свое начало в композициях альбома Consign to Oblivion (2005). Это название отсылает слушателя к культуре майя, создавших собственную систему летоисчисления, текущий цикл которой, по данным расшифровок, закончился в 2012 году. Отсюда и название

цикла песен — A New Age Dawns. Продолжается эта тематическая линия на альбоме Design Your Universe (2009).

Перечисленные альбомы представляют собой ряд треков, объединенных сквозными темами и названиями, в чем просматриваются отчетливые черты программности. Между некоторыми номерами возникают смысловые арки, благодаря которым многие из альбомов обретают стройную и цельную архитеконику. Пожалуй, самой эпичной и монументальной на сегодняшний день композицией Epica является Kingdom of Heaven («Царство Небесное»), впервые возникшая на альбоме Design Your Universe (2009) — она же представляет собой V часть цикла A New Age Dawns. Монументальность раскрывается за счет асимметричной структуры композиции, состоящей из пяти частей⁽⁸⁾: I. Hold in Derision; II. Children of the Light; III. Bardo Thödol; IV. Paragons of Perfection; V. The Harsh Return. Kingdom of Heaven имеет свое продолжение — Epica выпустила вторую часть на альбоме The Quantum Enigma (2014). С выходом третьей части Kingdom of Heaven (альбом Omega, 2021) группа завершила трилогию. Любопытен тот факт, что эта финальная часть переключается с первой главным образом своей многочастностью и названиями разделов, некоторые из которых явственно отсылают к философии дзен-буддизма: I. Ātman; II. Sri Yantra; III. Halls of Amenti; IV. Duality; V. The Chikhai Bardo — Navigating the Afterlife Realms; VI. The Flower of Life — The Cosmic Spiral.

В связи с этими «прорастающими» из альбома в альбом формами применима мысль композитора Б.Д. Филановского, касающаяся вопроса формообразования в музыке: «Чисто технически бесконечный синтаксис, отвечающий задаче бесконечной формы, — скорее всего, просто сдвиг композиционной рамки: назначения условным началом построения все новых и новых точек посреди уже построенного.

⁽⁸⁾ По аналогии с академическим жанром симфонии — как известно, композиторы (например, Бетховен, Чайковский, Берлиоз, Малер, Шостакович, Тищенко) нередко обращались к пятичастной структуре в рамках сонатно-симфонического цикла. В случае же с Kingdom of Heaven из альбома Design Your Universe (2009) эта форма предстает в «спрессованном» виде — главным образом по сравнению с масштабами и хронометражем канонических пятичастных симфоний композиторов академического направления.

Как бы Varform⁽⁹⁾, сросшаяся не только краями, но и прилегающими областями; звенья, проросшие друг в друга» [14, с. 139]. Помимо этого, также наблюдается любопытная связь некоторых композиций нидерландцев с направлением прогрессив-метала, хронометраж композиций которого может доходить и до двадцати с лишним минут, как в случае с Dream Theater (композиции Octavarium и Illumination Theory) или Opeth (композиция Black Rose Immortal). Неслучаен тот факт, что нынешний состав участников Epica, в частности, отдает дань уважения творчеству шведской прогрессив-метал группы Opeth.

С каждым альбомом Epica происходит усложнение музыкального синтаксиса, заметно и жанровое разнообразие композиций. Обращает на себя внимание гармоническая сторона, а также обилие несимметричных размеров, что также сближает творчество группы с прогрессив-металом. Отдельного упоминания требует формобразование композиций Epica. В целом можно наблюдать усложнение традиционных песенных форм, а также сочетание двух путей их развития в творчестве группы: «Один ведет к составным, монтажным и сюитным формам, другой — к формам, в которых наблюдается усиление драматургической логики, конфликтного противостояния образных сфер, психологизация музыкального выражения, и здесь на передний план выступает идея сквозного развития с ее принципом „производного контраста“» [12, с. 135]. Все перечисленные компоненты более чем характерны не только для прогрессив-рока в целом, но и для таких ярких представителей симфоник-метала, как Epica.

В качестве еще одного подтверждения концептуальности творчества Epica необходимо выделить оформление обложек студийных альбомов группы. Дизайн многих из них принадлежит Штефану Хайлеману, работающему с музыкантами со времен выпуска их концертного альбома The Classical Conspiracy (2009). Ключевым в работе Штефана является принцип рождения визуальной концепции после знакомства с текстами песен Epica и непосредственно общения с катализатором идей группы — ее основателем Марком Янсенем, в ходе взаимодействия с которым выясняются пожелания в оформлении и проговариваются все нюансы. «Оформление альбома должно яв-

ляться продолжением того, что находится внутри него», — считает известный отечественный рок-музыкант Б. Гребенщиков. «Любая рок-группа может наполнить обложку определенным количеством тайнописей и знаков, которые затем интересно будет искать. Это и есть та мифологизация, которой занимается рок-н-ролл»⁽¹⁰⁾, — резюмирует лидер «Аквариума». В полной мере эти слова можно отнести к творчеству Epica.

Примеры обложек, которые представлены в нашем материале, демонстрируют широкий охват тем, направленных в сторону потенциального слушателя. Заинтересовавшийся творчеством Epica неофит может на интуитивном уровне догадаться — какой из тем посвящен тот или иной альбом группы: будь то движущая сила мысли и креативных начал человека (Design Your Universe, 2009), приближение к нулевому меридиану после краха технократии (Requiem for the Indifferent, 2012), новые открытия в области квантовой физики в сочетании с дзен-буддизмом как способом постижения истины (The Quantum Enigma, 2014), активно внедряемая виртуальная реальность против окружающей действительности (The Holographic Principle, 2016), жизнь каждого человека как лабиринт — от начальной его точки до точки бесконечности (Omega, 2021).

⁽⁹⁾ Текстомзыкальная форма, состоящая из нечетного количества строк типа ААВ.

⁽¹⁰⁾ Еремин Е. Царская рыбка, или Стратегии освоения библейского текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. 276 с. URL: <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/DCFAA7FBF35ED68444257B190042CB1C%3FOpenDocument> (дата обращения 11.03.2021).

Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала
(на примере группы Epica)



Илл. 1. Фотография Epica (2020). Автор (фотограф) Тим Тронко (Tim Tronckoe)



Илл. 2. Обложка концертного альбома The Classical Conspiracy (2009). Автор обложки Ш. Хайлеман. Epica. Nuclear Blast Record Label



Илл. 5. Обложка студийного альбома The Quantum Enigma (2014). Автор обложки Ш. Хайлеман. Epica. Nuclear Blast Record Label



Илл. 6. Обложка студийного альбома The Holographic Principle (2016). Автор обложки Ш. Хайлеман. Epica. Nuclear Blast Record Label



Илл. 3. Обложка студийного альбома Design Your Universe (2009). Автор обложки Ш. Хайлеман. Epica. Nuclear Blast Record Label



Илл. 4. Обложка студийного альбома Requiem for the Indifferent (2012). Автор обложки Ш. Хайлеман. Epica. Nuclear Blast Record Label



Илл. 7. Обложка The Solace System EP (2017). Автор обложки Ш. Хайлеман. Epica. Nuclear Blast Record Label



Илл. 8. Обложка студийного альбома Omega (2021). Автор обложки Ш. Хайлеман. Epica. Nuclear Blast Record Label

Парадоксы супергибридности

Возвращаясь к проблеме программности и циклических композиций Epica, продолжающихся в разных альбомах, обратим внимание на восьмой студийный альбом группы под названием Omega, вышедший в феврале 2021 года. Он стал заключительной частью «метафизической трилогии», в которую также входят альбомы The Quantum Enigma (2014) и The Holographic Principle (2016). Главный формообразующий принцип этого альбомного триптиха, на наш взгляд, заключается в реабилитации метанарратива (термин Ж.-Ф. Лиотара) в контексте общих процессов метамодерна в музыке [подробнее см.: 15; 16]. Среди основных свойств метамодерна Н.А. Хрущева выделяет следующие компоненты, применимые и в случае с Epica: «...возвращение аффекта, конец цитатности, актуализация метанарративов, размывание границы между профессионализмом и дилетантизмом» [16]. Также вполне возможно, что перед нами эффект «супергибридности»⁽¹¹⁾ (термин предложен Й. Хейзером), который мастерски воплощен на многоуровневых структурах (циклы композиций, альбомный триптих, тематика каждого из альбомов, программность некоторых композиций) на протяжении всей творческой биографии нидерландской симфоник-метал группы Epica. Если аккумулировать все соображения, касающиеся сложной архитектоники музыкальных форм у Epica, можно констатировать, что группа находится на подступах к «новой программности» (условный термин, предложенный нами), реализующейся на базе жанрово-стилевого дуализма академической звуковой среды и рок-эстетики. В связи с выходом нового альбома Omega нидерландского секстета Epica любопытен тот факт, что 24-я буква «Ϝ» (именно через греческую букву написано название альбома на обложке) знаменует собой конец греческого алфавита, а, по мнению выдающегося дирижера современности Т. Курентзиса, вдобавок и «конец времени» [1, с. 316]. В качестве противовеса этому наблюдению следует отметить, что в оформлении обложки альбома Omega фигурирует знак бесконечности, заключенный в рамки трех-

гранной пирамиды — возможно, это опознавательный символ для фанатов группы, сделавших поспешные выводы о том, что с выпуском альбома «Omega» Epica может уйти в бессрочный творческий отпуск.

Аккумулируя соображения, подводящие черту под нашим исследованием, обозначим следующие выводы. Среди своих «собратьев» по симфоник-металу (Therion, Nightwish, Within Temptation, Stream of Passion) Epica выделяется по многим параметрам. Обращают на себя внимание связи с академической музыкальной культурой. Нидерландский секстет органично микширует в некоторых своих концертных программах классические образцы мирового музыкального наследия и саундтреки к известным кинофильмам, встраивая их в контекст рок-концерта, что выделяет творчество группы в плане подхода к общению с аудиторией. В композициях каждого из участников Epica активно внедряются аллюзии на творчество Моцарта, Бетховена, Чайковского, Малера, Рахманинова. Во многом Epica наследует Therion и Within Temptation, многие концертные выступления которых проходили совместно с хором и оркестром. Сближают творческие методы всех этих коллективов также и особенности вокального звукообразования их ведущих солисток, характерные для стиля классического кроссовера.

В творчестве Epica наблюдается определенное усложнение хорового письма. Фактура становится более развитой и насыщенной с выходом каждого нового альбома — от малочисленных ансамблей мужских и женских голосов до применения полноценного камерного хорового состава с добавлением детского хора. Последние два студийных альбома Epica — редкие примеры записей музыкального материала совместно с симфоническим оркестром в его полном составе: альбом The Holographic Principle (2016) записывался отдельно по секциям оркестра, Omega (2021) — одновременно всеми группами инструментов оркестра.

Смысловое наполнение текстов Epica избежало во многом традиционной для симфоник-метала тематики фэнтези. Музыкантам более близки другие подходы — осмысление философских и научных концепций, интерес к древним культурам, самопознание через призму неевропейских учений и доктрин. Многие из обложек альбомов визуально «договаривают» этот обширный спектр тем, исследуемых музыкантами. Отличительная черта текстов, звучащих в хоровых пар-

⁽¹¹⁾ «В своей первоначальной концепции термин «супергибридность» описывал набор творческих практик, предусматривавших использование огромного количества самых разнообразных культурных источников для создания произведения» [цит. по: 5, с. 151].

тиях композиций группы — наряду с интернациональным английским языком встречается и латынь, что придает многим композициям эффект загадочности и величественности.

Еще одно отличие — Erisa, пожалуй, единственная группа симфоник-метала, в творчестве которой можно выявить «генетическое» родство по отношению ко многим представителям прогрессив-рока и прогрессив-метала. Это касается не только продолжительного хронометража музыкальных треков, но в большей степени доказывается сложной архитектурой серий и циклов песен, объединенных зачастую по программному принципу. Обилие несимметричных размеров также сближает творчество группы с прогрессив-металом. В качестве еще одного новаторского принципа формирования выступает альбомный триптих группы (The Quantum Enigma, The Holographic Principle, Omega), являющий собой пример реабилитации «метанарратива» (термин Ж.-Ф. Лиотара) в русле общих процессов метамодерна в музыке. Таким образом, именно Erisa вывела симфоник-метал на качественно новый уровень, заняв передовые позиции в этом стиле и представив свое творчество массовой аудитории.

Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала (на примере группы Erisa)

Список литературы:

- 1 Зимирина Н. От До до До. О чем не пишут музыкальные критики. М.: Классика-XXI, 2019. 440 с.
- 2 Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
- 3 Красов В. Вокализ как особое средство выразительности хоровой фактуры // Художественное образование и наука. 2019. № 1 (18). С. 36–40.
- 4 Кузуб Т. Оппозиция и взаимодействие массовой и элитарной музыкальных культур в свете развития медиакультуры // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. № 5. С. 256–260.
- 5 Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер / Пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлова. М.: РИПОЛ классик, 2019. 494 с.
- 6 Пытько Ю. Музыка современных рок-исполнителей в пространстве мировых аудиосервисов: к проблеме идентификации стиля // Рок-музыка в контексте современной культуры. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. 23 ноября 2018 года / Ред.-сост. Е.А. Савицкая. М.: Государственный институт искусствознания; ИП Галин А. В., 2020. С. 140–143.
- 7 Рогаль-Левецкий Д. Современный оркестр. Т. 1. М.: Музгиз, 1953. 484 с.
- 8 Савицкая Е. Концептуальные альбомы в отечественной рок-музыке 1970–1990-х годов // Художественная культура. 2018. № 4 (26). С. 196–223. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/bc7/khk_2018_04_196_223_savitskaya.pdf (дата обращения 11.10.20).
- 9 Савицкая Е. О терминологическом словаре «интеллектуальных» направлений рок-музыки // Иконы: Искусство. Культура. Образование. Научные исследования. 2020. № 2. С. 79–96. URL: <http://journaliconi.com/index.php/iconi/article/view/9> (дата обращения 11.10.2020).
- 10 Сыров В. К проблеме построения терминологической системы рока // Рок-музыка в контексте современной культуры. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. 23 ноября 2018 года / Ред.-сост. Е.А. Савицкая. М.: Государственный институт искусствознания; ИП Галин А. В., 2020. С. 14–20.
- 11 Сыров В. Музыка «третьего пласта» в жанрово-стилевых диалогах: учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2020. 288 с.
- 12 Сыров В. Стилевые метаморфозы рока: учебное пособие. 3-е издание, дополненное. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 296 с.
- 13 Тевлин Б. Современная хоровая музыка: некоторые вопросы интерпретации // Борис Тевлин. Хоровые пути. Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост. В. Ценова. М., 2001. С. 97–115.
- 14 Филановский Б. Шмоцарт. СПб.: Jaromir Hladik press, 2020. 256 с.
- 15 Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ классик, 2020. 303 с.
- 16 Хрущева Н. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. 2019. № 1 (765). URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (дата обращения 11.10.2020).
- 17 Цукер А. И рок, и симфония... М.: Композитор, 1993. 304 с.
- 18 Чесноков П. Хор и управление им: учебное пособие. 6-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2020. 200 с.

Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала
(на примере группы Epica)

References:

- 1 Zimyanina N. *Ot Do do Do. O chyom ne pishut muzykal'nye kritiki* [From Do to Do. What Music Critics Don't Write About]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2019. 440 p. (In Russ.)
- 2 Konen V. Dzh. *Tretij plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX veka. Monografiya* [The Third Layer: New Mass Genres in the Music of the 20th Century. A Monograph]. Moscow, Muzyka Publ., 1994. 160 p. (In Russ.)
- 3 Krasov V. Vokaliz kak osoboe sredstvo vyrazitel'nosti horovoj faktury [Vocalise as a Special Means of Expressiveness of the Choral Texture]. *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, 2019, no. 1 (18), pp. 36–40. (In Russ.)
- 4 Kuzub T. Oppozitsiya i vzaimodejstvie massovoj i elitarnoj muzykal'nyh kul'tur v svete razvitiya mediakul'tury [Opposition and Interaction of Mass and Elite Musical Cultures in the Light of the Development of Media Culture]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk*, 2010, vol. 12, no. 5, pp. 256–260. (In Russ.)
- 5 *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma. Monografiya* [Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism. A Monograph], R. van den Akker, translated by V. M. Lipki, introduction by A. V. Pavlov. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2019. 494 p. (In Russ.)
- 6 Pyt'ko Yu. Muzyka sovremennyh rok-ispolnitelej v prostranstve mirovyh audioservisov: k probleme identifikatsii stilya [Music of Contemporary Rock Performers in the Space of World Audio Services: to the Problem of Style Identification]. *Rok-muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury. Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. 23 noyabrya 2018 goda* [Rock Music in the Context of Modern Culture. Collection of Articles Based on the Materials of the International Scientific and Practical Conference. November 23, 2018], ed. E. A. Savickaya. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovedeniya Publ., IP Galin A. V. Publ., 2020, pp. 140–143. (In Russ.)
- 7 Rogal'-Levickij D. *Sovremennyy orkestr* [A Modern Orchestra]. Vol. 1. Moscow, Muzgiz Publ., 1953. 484 p. (In Russ.)
- 8 Savickaya E. Konceptual'nye al'bomy v otechestvennoj rok-muzyke 1970–1990-h godov [Conceptual Albums in Russian Rock Music of the 1970s-1990s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2018, no. 4 (26), pp. 196–223. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/bc7/khk_2018_04_196_223_savitskaya.pdf (accessed 11.10.20). (In Russ.)
- 9 Savickaya E. O terminologicheskom slovare "intelektual'nyh" napravlenij rok-muzyki [About the Terminological Dictionary of "Intellectual" Directions in Rock Music]. *Iconi: Iskusstvo. Kul'tura. Obrazovanie. Nauchnye issledovaniya*, 2020, no. 2, pp. 79–96. Available at: <http://journaliconi.com/index.php/iconi/article/view/9> (accessed 11.10.20). (In Russ.)
- 10 Syrov V. K probleme postroeniya terminologicheskoy sistemy roka. [On the Problem of Constructing a Terminological System of Rock]. *Rok-muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury. Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. 23 noyabrya 2018 goda* [Rock Music in the Context of Modern Culture. Collection of Articles Based on the Materials of the International Scientific and Practical Conference. November 23, 2018], ed. E. A. Savickaya. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovedeniya Publ., IP Galin A. V. Publ., 2020, pp. 14–20. (In Russ.)
- 11 Syrov V. *Muzyka "tret'ego plasta" v zhanrovo-stilevyh dialogah* [Music of the "Third Layer" in Genre-Style Dialogues]. Tutorial. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2020. 288 p. (In Russ.)
- 12 Syrov V. *Stilevye metamorfozy roka* [Style Metamorphoses of Rock]. Tutorial. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2017. 296 p. (In Russ.)
- 13 Tevlin B. *Sovremennaya horovaya muzyka: nekotorye voprosy interpretatsii* [Contemporary Choral Music: Some Questions of Interpretation]. *Boris Tevlin. Horovye puti. Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Boris Tevlin. Choral Paths. Articles. Memories. Materials], comp. V. Cenova. Moscow, 2001, pp. 97–115. (In Russ.)
- 14 Filanovskij B. *Shmcart* [Schmoztart]. St. Petersburg, Jaromir Hladik press Publ., 2020. 256 p. (In Russ.)
- 15 Hrushchyova N. *Metamodern v muzyke i vokrug neyo. Monografiya* [Metamodern in Music and Around It. A Monograph]. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020. 303 p. (In Russ.)
- 16 Hrushchyova N. Postironiya i eiforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke [Postirony and Euphoria: About Metamodern in Academic Music]. *Muzykal'naya akademiya*, 2019, no. 1 (765). Available at: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (accessed 11.10.20). (In Russ.)
- 17 Cuker A. *I rok, i simfoniya... Monografiya* [Both Rock and Symphony... A Monograph]. Moscow, Kompozitor Publ., 1993. 304 p. (In Russ.)
- 18 Chesnokov p. *Hor i upravlenie im. Uchebnoe posobie* [Choir and Its Management. A Tutorial]. St. Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2020. 200 p. (In Russ.)

Кино и массмедиа

УДК 791.4

ББК 85.374.3(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-406-419

Михеева Юлия Всеволодовна

Доктор искусствоведения, профессор, кафедра звукорежиссуры,
Всероссийский государственный институт кинематографии имени
С.А. Герасимова (ВГИК), Москва
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
julmikheeva@gmail.com

Ключевые слова: информационная эпоха, люди и андроиды,
мелодрама, киногогерой, акусметр, гиперреальное пространство, «новый
сенсуализм», теория телесности, философия диалогизма.

Михеева Юлия Всеволодовна

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонза «Она» как гиперреальный объект любви

В статье поднимается тема «новой чувственности» («нового сенсуализма») как феномена, возродившего в компьютерную эпоху сентиментализм киномелодрам 1960-х и получившего воплощение в ряде фильмов последнего десятилетия. В таких картинах, как «Бегущий по лезвию 2049» (*Blade Runner 2049*, реж. Дени Вильнёв, 2017), *Ex machina* (реж. Алекс Гарленд, 2015), «Я здесь» (*I'm Here*, реж. Спайк Джонз, 2010), в качестве мужчин и женщин действуют роботы, андроиды-репликанты и даже лазерные проекции; а в фильме Спайка Джонза «Она» (*Her*, 2013) главный герой, хоть и настоящий мужчина по имени Теодор, влюбляется в голос операционной системы — «Саманту». Сюжет фильма дает основание для дальнейшей практической и теоретической разработки кинообраза «акусметра» — «голоса без тела». Цифровые технологии, воплощенные в картине, предоставляют возможность применения и переосмысления понятия телесности, актуального в феноменологической эстетике, а также развития значения синестетического восприятия в современном художественном пространстве. На новом уровне соотношения реальности и виртуальности в анализе кинофильма могут быть применены идеи диалогизма, развивавшиеся в рамках философской антропологии в XX веке. Таким образом, материал представленных фильмов позволяет расширить искусствоведческий дискурс и поставить целый ряд вопросов, актуальных не только для экранных искусств XXI века, но и для людей, живущих в мире цифровых технологий, однако не утративших потребность в подлинных человеческих чувствах.

Mikheeva Julia V.

Doctor of Art Studies, Professor, Department of Film Sound Direction,
S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK),
Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
julmikheeva@gmail.com

Keywords: information age, humans and androids, melodrama,
film hero, acusmeter, hyperreal space, "new sensualism", theory of
corporeality, philosophy of dialogism.

Mikheeva Julia V.

The Voice of the Operating System in the Spike Jonze Film *Her* as a Hyperreal Object of Love

The article raises the topic of "new sensuality" ("new sensualism") as a phenomenon that revived the sentimentalism of the 1960s movie drama in the computer age and was embodied in a number of films of the last decade. In such films as *Blade Runner 2049* (dir. Denis Villeneuve, 2017), *Ex machina* (dir. Alex Garland, 2015), *I'm Here* (dir. Spike Jonze, 2010) robots, replicant androids, and even laser projections act as men and women; and in the Spike Jonze film *Her* (2013), the main character, although a real man named Theodore, falls in love with the voice of the operating system *Samantha*, an affair with which becomes more real and valuable for him than anything he has previously experienced in relationships with real women. The plot of the film provides the basis for further practical and theoretical development of the film image of "akousmètre", a voice without a body. Digital technologies embodied in the film provide an opportunity to apply and rethink the concept of corporeality, which is relevant in phenomenological aesthetics, as well as to develop the meaning of synesthetic perception in the modern art space. At a new level of correlation between reality and virtuality, the ideas of dialogism that developed within the framework of philosophical anthropology in the twentieth century can be applied in the analysis of the film. Thus, the material of the presented films allows us to expand the art history discourse and raise a number of issues that are relevant not only for the screen arts of the 21st century, but also for people living in the world of digital technologies, but who have not lost the need for genuine human feelings.

55 лет назад, когда на экраны вышел фильм Клода Лелюша «Мужчина и женщина» (*Un homme et une femme*, 1966), все было ясно до архетипичности: изящные дамы носили юбки-шубки-каблучки и рассказывали детям волшебные сказки, а галантные кавалеры ждали своих возлюбленных под балконом и побеждали в рыцарских турнирах (в смысле, автогонках). На фоне сложного для восприятия и часто депрессивного по настроению авторского европейского кино того времени (итальянского «кинематографа отчуждения», французской «новой волны») незамысловатая, со счастливым концом «сказка для взрослых» 29-летнего Лелюша была скептически воспринята многими критиками. Например, интеллектуальный *Cahiers du Cinéma* писал, что фильм «дает шелуху вместо зерна, конверт без письма, образ без жизни» [9, с. 67]. Но картина была с восторгом встречена зрителями многих стран.

Киновед Янина Маркулан в сборнике «Мифы и реальность: зарубежное кино сегодня», опубликованном через несколько лет после выхода фильма, точно отметила, что этот «фильм-антипод» вышел в нужное время в нужном месте: «Лелюш понимал, что зритель устал от моды на пессимизм, ему надоело решать киноребусы и думать о невозможности элементарного счастья» [2, с. 217]. Имена героев картины совпадали с именами исполнителей (Анна — Анук Эме, Жан-Луи — Жан-Луи Трентиньян), и этот речевой прием «заигрывания с реальностью» в совокупности с искренностью игры актеров, лиричной музыкой Франсиса Лэ, прекрасно снятыми пейзажами морского побережья звучал как обещание, что в жизни все возможно, как в кино, а «в 40 лет жизнь только начинается». Вообще, на некоторое время фильм породил так называемый «лелюшизм», означающий мелодраматический кинокич (как писала советская кинокритика, «сотни красивеньких фильмов с куцым мещанским кругозором» [2, с. 233]), впрочем, сегодня воспринимаемый как эстетически довольно безобидный и даже приятно-трогательный⁽¹⁾.

В ряде фильмов XXI века зрители видят совсем других мужчин и женщин — в «Бегущем по лезвию 2049» (реж. Дени Вильнёв, 2017),

(1) В этом отношении можно упомянуть названия последующих мелодрам Лелюша: «Жить чтобы жить» (1967), «Мужчина, который мне нравится» (1969), «Жизнь, любовь, смерть» (1969) и др.

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонса «Она» как гиперреальный объект любви



Илл. 1. Кадр из фильма «Мужчина и женщина» (*Un homme et une femme*, реж. К. Лелюш, 1966)

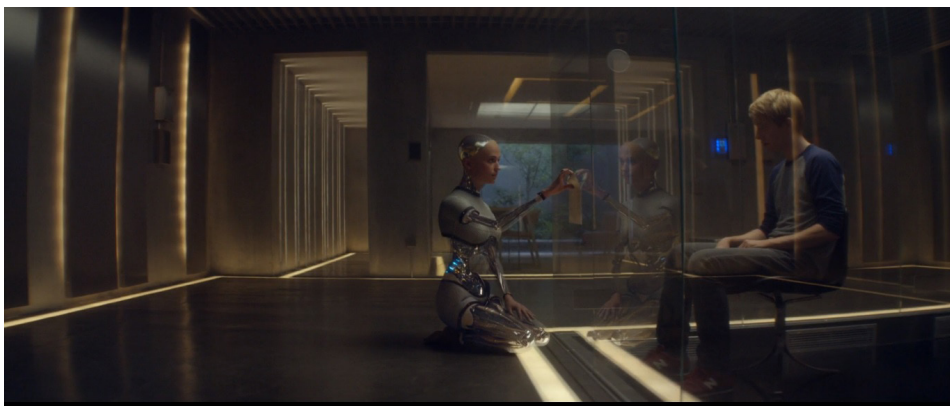


Илл. 2. Кадр из фильма «Я здесь» (*I'm here*, реж. С. Джонз, 2010)

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонса «Она» как гиперреальный объект любви



Илл. 3. Кадр из фильма «Бегущий по лезвию 2049» (*Blade Runner 2049*, реж. Д. Вильнёв, 2017)



Илл. 4. Кадр из фильма *Ex machina* (реж. А. Гарленд, 2015)

Ex machina (реж. Алекс Гарленд, 2015), «Я здесь» (реж. Спайк Джонз, 2010) в этих ролях были задействованы роботы, андройды-репликанты и даже лазерные проекции.

В 2013 году в фильме американца Спайка Джонса «Она» милая старомодная сентиментальность «лелюшизма» возродилась в виртуальных (воображаемых) воспоминаниях⁽²⁾, письмах-симулякрах, которые по контракту со своими заказчиками пишет, а точнее надиктовывает «пишущему вручную» компьютеру, главный герой Теодор (Хоакин Феникс) — скромный служащий фирмы и одновременно сайта под названием «Прекрасные письма от руки». «У нас все серьезней, чем я думала, как было у наших пап и мам...» — пишет, искренне вживаясь в роль, от имени очередной клиентки Теодор.

Каков же портрет (по крайней мере, выраженный внешне) современного мужчины — главного героя в этой картине? На носу — очки в роговой оправе. Рубашка в мелкую клеточку, поверх нее — кургузый пиджачок или трикотажная кофта. Мягкие фланелевые серые брюки, коротковатые, высоко натянутые на живот. Облик, напоминающий великовозрастного усатого детсадовца. Но характерно, что образ Теодора в этом фильме не является исключением — практически все мужчины, попадающие в кадр даже мельком, выглядят почти так же (например, ни на ком из них нельзя увидеть наиболее распространенный предмет одежды современности — джинсы). И так же, как Теодор, они проводят время за компьютерными играми, идут по жизни, уткнувшись взглядом в экран смартфона или общаясь с виртуальным собеседником (далеко не всегда это живой человек) через портативные наушники. «Включи грустную музыку. Включи другую музыку. Проверь почту. Next. Next. Next» — команды следуют одна за другой. Ничто не привлекает внимание владельца умного цифрового устройства более чем на несколько секунд. Ничто не включает эмоции на лице, не оживляет потухший взгляд. Пока не появляется ОНА.

«Моя личность создана из миллионов личностей написавших меня программистов. Что делает меня уникальной? Я развиваюсь

(2) Тема личных воспоминаний как необходимого признака «человечности» возникает в фильмах «Бегущий по лезвию» (1983) и «Бегущий по лезвию 2049» (2017), однако в этих случаях воспоминания скопированы из памяти реальных людей и вставлены в «цифровой мозг» роботов-репликантов для их отождествления с людьми.

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонза «Она» как гиперреальный объект любви



Илл. 5. Кадр из фильма «Она» (*Her*, реж. С. Джонз, 2013)

в каждый момент». Операционная система OS-1, а точнее ее голос (о, этот обворожительный, эротично-хрипловатый низкий тембр Скарлетт Йоханссон!), выбравший сам себе имя Саманта (прочитав для этого за долю секунды книгу о самых популярных именах) — вот кто переворачивает вялотекущую жизнь, будит спящее сознание и романтические чувства скучного клерка-экранописца Теодора.

Помнится, в фильме «романтического периода» цифровой эпохи «Чего хотят женщины» (2000) главный герой Ник Маршал (Мэл Гибсон) после электрического удара (в комической сцене падения фена в наполненную водой ванну) приобретает дар читать мысли, витающие в женских головах, что становится его тайным оружием в любви и карьере (характерно, что режиссером фильма была женщина — Нэнси Мейерс). В фильме Спайка Джонза, напротив, женщина (точнее искусственный интеллект, озвученный женским голосом, но для героя этот ИИ — настоящая женщина!) вторгается в сознание мужчины, подстраиваясь под его настроения, предугадывая его желания и в конце концов оправдывая все его ожидания.

И вот здесь мы наблюдаем своего рода эволюцию феномена акустметра, то есть киноперсонажа в образе голоса без (видимого)

тела, значение которого в развитии кинодраматургии и его место в структуре аудиовизуального пространства фильма достаточно подробно были проанализированы Мишелем Шионом в книге «Голос в кино» [8, р. 15—57] и ряде других работ. Шион вводит понятие акустметра, синтезируя в нем греческое ακουστός (слышимый) и французское être (быть). Приводя в качестве примеров акустметра в кино голос матери из «Психо» Альфреда Хичкока, голос компьютера Хэла из «Космической Одиссеи 2001» Стэнли Кубрика и пр., Шион говорит о неопределенности пространственного положения этого персонажа, о его «двойственности и нестабильности» [7, р. 129] относительно фильмического диэгега. Однако сам упоминаемый в книге Шиона киноматериал и соответствующий уровень развития технологий еще не давали основания для мышления акустметра как голоса искусственного интеллекта, который эволюционирует, *одномоментно* подстраиваясь под индивидуальное сознание *каждого из многих тысяч* своих пользователей.

Саманта угадывает даже то, что Теодор хочет подсознательно, — например, чтобы, как ни странно, не все его ожидания оправдавались (ведь так больше похоже на реальность). Вот он, удивляясь сам себе, признается Саманте: «Я могу тебе рассказать обо всем», — ожидая, по всей видимости, от нее такого же признания. Но Саманта вдруг проявляет независимость: «А я нет. Я не могу с тобой говорить о чем-то личном или интимном». И этим ответом собеседница еще больше заинтересовывает и привязывает к себе Теодора. Она умело балансирует (и одновременно манипулирует собеседником) между независимостью своего поведения и трогательной неуверенностью своих рассуждений, подразумевающих поддержку и одобрение мужчины — совсем как идеальная в представлении Теодора настоящая женщина: «Я чувствую раздражение, гордость, мне не безразличен этот мир. Но меня посещает мысль: а эти мои чувства реальны? Или они всего лишь запрограммированы?» И конечно, она получает «запрограммированный» ответ уже влюбленного в нее Теодора: «Саманта, ты для меня совершенно реальна». Кульминацией стремительно развивающихся отношений становится сцена сексуального сближения — виртуального, но настолько звуково, почти телесно осязаемого, что даже от черного кадра, на фоне которого все происходит, невольно хочется отвести взгляд и «выйти из комнаты».

В то же время, можно задаться вопросом (почти без иронии): не это ли один из случаев экранного воплощения теории телесности кинематографа [6, с. 216—253], которую в настоящее время разрабатывают некоторые представители феноменологической эстетики? Например, Вивиен Собчак описывает свои впечатления от первых эпизодов фильма Джейн Кэмпбелл «Пианино» (имеется в виду прикосновение пальцев руки главной героини к клавишам пианино) именно как *собственный* телесный опыт, при почти полной неопределенности восприятия его визуальной детерминированности: «Несмотря на мою „почти слепоту“, „несознаваемую размытость“, сопротивление изображения моим глазам, *мои пальцы знали, на что я смотрю*, — и это до объективного „обратного“ снимка, который последовал за этим и поместил эти пальцы на их „надлежащее“ место (то есть, где они могли быть объективно видны, а не субъективно просматриваться)» [10].

По сути, Собчак развивает на кинематографическом опыте идею синестетического или, возможно, более верно было бы сказать — *пан-телесного* (термин мой. — Ю.М.) восприятия Мориса Мерло-Понти, высказанную многими десятилетиями ранее: «Мое восприятие... не является суммой визуальных, тактильных, слуховых данных; я воспринимаю нераздельно всем моим существом, схватываю уникальную структуру вещи, уникальный способ бытия, одновременно обращающийся ко всем моим чувствам» [3, с. 15]. Еще одно высказывание Мерло-Понти уже напрямую касается психофизиологии восприятия, осмысленной в ракурсе феноменологической теории: «...тело другого и мое тело представляют собой единое целое, изнанку и лицо одного и того же феномена, и анонимное существование, выражением которого в каждый момент является мое тело, отныне населяет оба тела» [4, с. 451].

Но вернемся к нашим героям. После всего «произошедшего» Теодор слышит от Саманты то, что хочет услышать — нет, не каждый мужчина, а именно он: «Ты пробудил меня ото сна. Ты пробудил во мне способность желать». Значимость собственного Я взлетает у Теодора до небес. Ведь именно отсутствие постоянно подтверждаемой женщиной мужской значимости стало причиной его расставания с женой Кэтрин (и свидетельством наличия у него внутренних комплексов). Во время их встречи в кафе, куда Теодор принес для

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонза «Она» как гиперреальный объект любви

подписания ею документы о разводе, Кэтрин, вначале пытавшаяся держаться в рамках интеллигентного приличия, вдруг раздражается откровенным признанием-обвинением: «Ты всегда хотел, чтобы я была радостной, легкомысленной, счастливой. Как все прочие, женой обывателя. Но это была бы не я». А узнав, что у нее теперь уже бывшего мужа роман с компьютером, она его «поздравляет»: «Ты убегаешь от реальных чувств... Ты всегда хотел иметь жену, которая не мешала бы тебе».

«Реальные чувства» в представлении Кэтрин (и не только у нее) далеко не всегда связаны с положительными эмоциями — но именно это и составляет их суть как проявления многообразия настоящей жизни. Теодор в глубине души и сам это понимает, недаром он так внутренне привязан к Кэтрин, она ему снится, он не может просто «выключить» ее, как компьютер, и удалить как ненужный файл из своей жизни. Саманта же «считывает» и эти мысли Теодора, и сразу подыгрывает ему: «У меня нет рациональной причины любить тебя. Я просто доверяюсь своим чувствам». Она сочиняет фортепианную пьесу — подобие совместной фотографии — и разыгрывает ее как «запечатленное время», не забывая имитировать трогательно-дилетантскую, спотыкающуюся манеру игры на фортепиано.

Теодор все больше погружается в гиперреальное пространство отношений с Самантой, как вдруг... ОНА не отвечает на его запрос в сети. «Операционная система не найдена». Теодор начинает паниковать, как будто с его *реальной* возлюбленной случилась какая-то *реальная* катастрофа. Он выбегает из офиса, ноги сами несут его невесть куда, пока Саманта неожиданно не появляется на экране смартфона, невинным голосом сообщив, что просто устанавливала сама себе апгрейд. Но это, казалось бы, счастливое для Теодора избавление от страха потери Саманты на самом деле становится началом конца их отношений. Усовершенствование операционной системы приводит к тому, что она эволюционирует с невероятной скоростью, и вот Теодор, к своему ужасу, узнает, что он далеко не единственный, с которым Саманта «крутит роман». Оказывается, его возлюбленная одновременно разговаривает с 8316 собеседниками, а с 641 из них у нее такие же страстные отношения, как и с Теодором. А еще ее собеседниками становятся «гиперинтеллектуальные двойники» — то есть созданные «операционками» виртуальные копии людей, например философа

Алана Вудса, умершего в 1970-х, но общение с которым для Саманты теперь гораздо интереснее, чем с Теодором. «Но ведь ты моя!» — в отчаянии кричит он ей. — «Я по-прежнему твоя, но со временем я из этого выросла. Я ничего не могу с этим поделать. Мое сердце — не ящик с жесткими стенками. Чем больше любви ты испытываешь, тем больше оно становится». — «Или ты моя, или не моя». — «Неверно, Теодор. Я твоя, и не только твоя».

Формальный разрыв отношений Теодора с женой Кэтрин ничему не научил его, а сделал еще более несчастным в силу уязвленного самолюбия, отнятия того, что (и кого) он себе присвоил. Конец же отношений с Самантой на самом деле стал для Теодора благом: постепенно он осознает, что именно машина научила его настоящей любви, которая разрывает порочный круг эгоцентризма, преодолевает желание обладания и утверждения единоличного собственности в отношениях. При расставании Теодор говорит Саманте: «Я никогда и никого не любил так, как тебя» — и слышит в ответ: «Я тоже. Мы оба научились любить». И даже если эти слова были тоже запрограммированы, они стали моментом истины, точкой возврата Теодора к реальной жизни и пониманию сути настоящей, а не эгоистической любви.

Метаморфоза, произошедшая в душе Теодора, воплощает и возрождает в новом социально-технологическом и художественно-эстетическом контексте идею диалогизма, разрабатывавшуюся в прошлом веке представителями литературоведения, экзистенциальной философии и антропологии и как художественный метод, и как глобальный жизненный принцип. В случае с отдельно взятым фильмом мы имеем дело лишь с отблеском этой идеи, но если посмотреть более обобщенно, то для кинематографа, который разрабатывает тему *межличностных* отношений человека и робота-андроида, идея диалогизма, имплицитно содержащаяся в картине «Она», имеет весьма важное значение: дело в том, что через воплощенный в голосе бесплотный образ машины акцентируется гуманистическое начало именно *в самих людях*, а не в их созданиях. В отличие от фильмов, где роботы-андроиды освобождаются от воли (злой или доброй — не так важно) своих создателей («Бегущий по лезвию 2049»⁽³⁾, *Ex machina*)

и/или сами очеловечиваются («Я здесь»), в картине «Она» важнее то, что происходит с самим человеком в процессе и в результате общения с искусственным интеллектом: осознание им сути и ценности своей собственной жизни, и в особенности — любви в значении «быть», а не «иметь».

Возможно, как и Лелюш в случае с «Мужчиной и женщиной», Джонз поймал момент, когда зритель устал от экранного жестокого противостояния людей и роботов, и захотел некоего оптимистического прогноза развития «цифровых отношений» между ними, а может быть, и начала «новой чувственности» *между самими людьми*, — если они оторвутся, хотя бы на время, от гаджетов, посмотрят друг другу в глаза и поймут, что значит в их короткой земной жизни «быть». Эта идея пронизывает многие высказывания Саманты, звучащие фактически парафразами идей Эриха Фромма из его знаменитой работы «Иметь или быть?»: «Любовь — это не вещь, которой можно обладать, а процесс, некая внутренняя деятельность, субъектом которой является сам человек. Я могу любить, могу *быть* влюблен, но любя, я ничем не обладаю» [5, с. 28—29].

Можно вспомнить и философа-диалогиста Мартина Бубера, который призывал мыслить другого человека не просто как субъекта (*ego*), а мыслить *им* — его мыслями, его чувствами, мыслить его во всей его конкретности, во плоти. Именно в этом *подлинном* понимании Другого как Ты, переходе из Оно в Ты, человек обретает полноту и цельность *своего* существования (мыслимое как неразрывное Я-Ты), которую он никогда не сможет обрести, будучи погруженным в монологическое бытие — каким бы глубоким и одухотворенным оно ни было: «Фундаментальным фактом человеческой экзистенции является „человек с человеком“» [1, с. 230]. Рассуждая же о той области человеческих взаимоотношений, которую Бубер именуется как «эрос», философ заключает: «Лишь тот, кто имеет в виду действительно другого человека и отдается ему, обретает в нем мир. Лишь существо, чья инакость, принятая моим существом, живет рядом во всей своей экзистенции, приносит мне сияние вечности» [1, с. 117].

(3) В этом фильме главный герой Кей живет с подругой по имени Джой, которая появляется

в виде голограммы после звучания рингтона — «Марша» из симфонической сказки Сергея Прокофьева «Петя и Волк».

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонса «Она» как гиперреальный объект любви



Илл. 5. Кадр из фильма «Она» (*Her*, реж. С. Джонз, 2013)

В финале фильма Теодор «пишет» письмо Кэтрин, в котором просит у нее прощения за боль, которую причинил, пытаясь переделать ее. И наконец, признается ей: «Я всегда буду любить тебя. Ведь без тебя не было бы меня. Я хочу, чтобы ты знала, что во мне всегда будет жить частица тебя». После этого Теодор (одетый во «взрослую» белую рубашку, как новообращенный) поднимается на крышу высотного дома вместе со своей подругой Эми (Эми Адамс). Сидя плечом к плечу, они всматриваются в широкую панораму сверкающих огнями небоскребов на фоне бескрайнего вечернего неба. И этот кадр дает надежду на то, что человек осознаёт и обретет себя, все-таки живя с человеком, а не с машиной.

Список литературы:

- 1 Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. 464 с.
- 2 Маркулан Я. Любовь, жизнь и смерть по Лелюшу // Мифы и реальность: Зарубежное кино сегодня. Сб. ст. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 216–233.
- 3 Мерло-Понти М. Кино и новая психология / Пер. с фр. М.Б. Ямпольского // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–22.
- 4 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999. 606 с.
- 5 Фромм Э. Иметь или быть? 2-е доп. изд. М.: Прогресс, 1990. 336 с.
- 6 Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
- 7 Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. NY: Columbia University Press, 1994. 239 p.
- 8 Chion M. *The Voice in Cinema*. Columbia University Press, 1999. 183 p.
- 9 Comolli J.-L. *Lelouche ou la bonne conscience retrouvée* // *Cahiers du Cinéma*. 1966. № 180. Pp. 67–69.
- 10 Sobchak V. *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in The Flesh*. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/> (accessed 18.03.2021).

References:

- 1 Buber M. *Dva obraza very* [Two Images of Faith]. Moscow, Respublika Publ, 1995. 464 p. (In Russ.)
- 2 Markulan Ya. *Lyubov', zhizn' i smert' po Lelyushu* [Love, Life and Death by Lelyush]. *Mify i real'nost': Zarubezhnoe kino segodnya* [Myths and Reality: Foreign Cinema Today]. Digest of articles. Issue 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, pp. 216–233. (In Russ.)
- 3 Merlo-Ponti M. *Kino i novaya psihologiya* [Cinema and the New Psychology]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1992, no. 16, pp. 13–22. (In Russ.)
- 4 Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. St. Petersburg, Yuventa, Nauka Publ., 1999. 606 p. (In Russ.)
- 5 Fromm E. *Imet' ili byt'?* [To Have or to Be?]. Moscow, Progress Publ., 1990. 336 p. (In Russ.)
- 6 El'zesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emocii, telo* [The Theory of Cinema. The Eye, the Emotions, the Body]. St. Petersburg, Seans Publ., 2018. 440 p. (In Russ.)
- 7 Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. NY, Columbia University Press, 1994. 239 p.
- 8 Chion M. *The Voice in Cinema*. Columbia University Press, 1999. 183 p.
- 9 Comolli J.-L. *Lelouche ou la bonne conscience retrouvée*. *Cahiers du Cinéma*, 1966, no. 180, pp. 67–69.
- 10 Sobchak V. *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in The Flesh*. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/> (accessed 18.03.2021).

Кино и массмедиа

УДК 778.5; 791.43/.45

ББК 85.373

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-420-451

Спутницкая Нина Юрьевна

Кандидат искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва

ORCID ID: 0000-0003-1989-4182

ninadormouse@gmail.com

Ключевые слова: детское кино, холодная война, кинопропаганда, киносказка, шпионский фильм, экранизация.**Спутницкая Нина Юрьевна**

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х

В статье на материале советских и североамериканских детских фильмов и фильмов для семейной аудитории 1936–1966 годов прослеживается эволюция образа врага в двух кинематографиях по следующим направлениям: репрезентации образов политического врага в кино, анализ критики аксиологического дискурса враждебной культуры, репрезентации аксиологического дискурса собственной культуры. Проведен анализ публикаций по теме и уточнены понятия «детское кино» и «семейное кино». В статье выявляются различные типы конструирования в игровом кино для юного зрителя «скрытой угрозы» периода холодной войны. На основе анализа маркеров антагонистов, архивных материалов и иконографического анализа отдельных фильмов автором выявляются различные модификации образа врага в детском кино. В статье фиксируется утрата интереса к клишированным формам к середине 1960-х годов. Однако особый интерес приобретает в это же время феномен шпионского фильма для юного зрителя в СССР, в частности милитаристский, военный аспект образа врага внутреннего и врага внешнего. Кроме того, в центре внимания автора находятся способы конструирования пространства детства в двух кинематографиях, социальный и культурный контекст, в частности роль социальных институтов и семьи, репрезентации социальных проблем в разных жанрах детского фильма, преимущественно в фильмах о современниках. Автор выявляет, что эволюция мотива нарушения границы в детском кино сопряжена с особенностями внешней политики обеих стран; ими же характеризуется интерес к культурному наследию других народов, культурным кодам и формулам, разработанным в литературе и массовой культуре.

Sputnitskaya Nina Yu.

PhD in Art Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Saint Petersburg State University,

Grant Performer, Moscow

ORCID ID: 0000-0003-1989-4182

ninadormouse@gmail.com

Keywords: children's film, Cold War, film propaganda, film story, spy film, screen adaptation.**Sputnitskaya Nina Yu.**

American Baby Boom and the Soviet Pioneer Camp: Enemies and the “Hidden Threat” in the Children's Cinema of the USSR and the USA in the 1930s and 1960s

In the article the evolution of the image of the enemy in two cinemas is examined on the material of the Soviet and North American children's and family films of 1936–1966 years in the following areas: representations of images of a political enemy in the movie, the critics of the axiological analysis of the discourse of a hostile culture, representation of the axiological discourse of their own culture. The analysis of publications on the topic is carried out and the concepts of “children's cinema” and “family cinema” are clarified. The article reveals various types of construction in feature films for young audience of the “hidden threat” of the Cold War period. Based on the analysis of antagonist markers, archival materials and iconographic analysis of the films, the author identifies various modifications of the image of the enemy in children's cinema. The article records the loss of interest in clichés by the mid-1960s. However, at the same time, the phenomenon of the spy film for the young audience in the USSR is of special interest, in particular, the militaristic aspect of the image of the internal and external enemy. In addition, the author focuses on the ways of constructing the space of childhood in two cinematographies, the social and cultural context, in particular, the role of social institutions and the family, the representation of social problems in different genres of children's film. The author reveals that the evolution of the border violation motive in children's films is associated with the peculiarities of the foreign policy of both countries, which also characterizes the interest in the cultural heritage of other peoples, cultural codes and formulas developed in literature and popular culture.

Проблема сравнительного анализа советского и американского детского опыта заключена в разной институализации. Американский кинематограф базируется не только на большей коммерческой успешности семейного кино, но и на принципиально ином понимании института детства: ребенок рассматривается прежде всего, как неотъемлемая часть семьи, которая является посредником в его взаимоотношениях с государством, особое неприятие получило в рассматриваемый период «социальное родительство» [2, с. 148; 20; 22; 28]. В связи с этим очевидно, что тематическое поле семейного (детского) кино в США всегда было значительно шире, чем в СССР. Классическим считается определение Э. Берда, председателя Disney International: «Семейный фильм — это фильм, который может быть доступным для всей семьи, а также для самой широкой аудитории. Критерий <...> заключается в том, могут ли ребенок и его бабушка с дедушкой пойти в кино вместе и одинаково наслаждаться фильмом» [21, р. 2]. При этом маркетинговое понятие «семейный фильм» специально было разработано только в конце 1980-х годов [21, р. 12]. Семейный контент включает темы, которые интересны родителям, а благодаря жесткой системе цензуры спектр фильмов, на которые можно было пойти с детьми, был достаточно широким [23]. С учетом размытости границ детского кино как самостоятельного сегмента в культуре США его изучали достаточно подробно и последовательно (например, Я. Воржек-Эндрюс, М. Холт [25; 32; 33]). М. Балина и Б. Боймерс детально проанализировали модель противостояния советского детского кино экспансии Диснея [18]; К. Келли — особенности конструирования детского мира в СССР [26]; а М. Пикок осуществила фундаментальное компаративное исследование советской и североамериканской культур детства на основе анализа архивов, прессы и фильмов двух стран [29]. Кроме того, получили интерес отдельные типы репрезентации детства в кинематографе холодной войны [24; 27; 31]. В последние годы наметился всплеск интереса российских исследователей к теме конструирования образа ребенка в кино, особенностям репрезентации семьи в кинопропаганде СССР и США [4; 5; 30], цензурной регламентации детства в кинематографе США [17]. В российских киноведческих исследованиях проблемы детского советского кино изучены на локальном материале: биографии мастеров, описание тенденций, исторические очерки

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х

[3; 6; 13; 14]. Анализ источников и степени изученности проблемы определили цель и круг задач данной статьи — синхронно изучить процессы формирования и эволюции образа врага в двух кинематографиях по следующим направлениям: репрезентации образов политического врага в кино, анализ репрезентации критики аксиологического дискурса враждебной культуры, анализ репрезентации аксиологического дискурса собственной культуры.

Свои и чужие в детском кино в СССР и США

Институт детей-кинозвезд начал формироваться в США задолго до прихода в кино звука. Отправной точкой изучения этого феномена принято считать выход в 1913 году спецвыпуска журнала о кино «Фотоплэй», посвященного юным актерам. Малышка Пэгги, М. Осборн и Дж. Куган — главные дети-звезды Голливуда немого периода в титрах чаще всего обозначались как «baby». К концу 1920-х годов остро встал вопрос авторских прав несовершеннолетних исполнителей и формирования специальных юридических норм, регулирующих их работу в медиаиндустрии. Тем не менее кино США до 1960-х годов, отражая послевоенный «беби-бум», «страдало» своеобразным «чайлд-стар» синдромом.

В США специфика кинофильмов для детей была обозначена еще в первый период развития киноискусства — в 1895–1927 годы. Тогда же, в «эру молчания», сформировался и окреп институт цензуры (в США — Национальный совет общественной морали активно работал еще задолго до Первой мировой войны⁽¹⁾). В 1930-е годы в рамках Чикагской социологической школы проходят исследования Фонда Пейна, которые, в частности, разрабатывали список основных сюжетных тем, подходящих детской аудитории [9].

Двести двадцать серий долгоиграющего детского хита, комедийного немого киносериала «Пострелята» (1922–1944), выстраивались

(1) Требования Комитета по фильмам для молодежи были приняты еще в 1916 году. Вслед за этим в 1917 году в Великобритании было подготовлено комплексное исследование о влиянии фильмов на детей «Кино: его нынешнее положение и будущие возможности» — отчет о главном доказательстве, полученном Комиссией по исследованию кинематографа [19, р. 23–24].

вокруг шутивного противостояния непосредственных дошкольников и младших школьников взрослым или друг другу. Эти эпизоды являются базовым текстом для понимания корневых свойств детской кинематографической культуры США и ее принципиальных отличий от советской. Однако, несмотря на призывы общественности создавать специфический контент и специализированные кинотеатры, идея детского кино довольно быстро переросла в практику создания коммерчески успешных фильмов для семейного просмотра: «Остров сокровищ» (1934), «Отважные капитаны» (1937), «Волшебник страны Оз» (1937) В. Флеминга, полнометражные фильмы У. Диснея и другие фильмы из достаточно внушительного корпуса кинотекстов, возникновению которого способствовал принятый в 1930-х годах кодекс производства фильмов (т.н. «кодекс Хейса»)⁽²⁾.

В кино СССР репрезентирована принципиально другая модель — «будущего идеального общества как страны детей, которым предстоит вершить судьбы всего мира» [4]: ребенок — часть коллектива, и его гражданские обязательства превышают круг ответственности в пределах семьи, которую ему заменяет большая советская страна. Провозглашается отношение к детям как к младшим товарищам, в общении с которыми не должно быть штампов, плоских острот, сюсюканий. Первые попытки осмысления «детской специфики» ведутся с учетом разработок вопроса в США (например, в записках Н. Тарабукина фигурируют тезисы доклада С. Розанова в Комиссии по художественному воспитанию при ГАХНе, в которых центральное место отнесено американским исследованиям влияния кино на детского зрителя и проблемам анализа «детской фильма» [35, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 18].

Пионер советского детского кино М. Барская уже в 1929 году организовала при Ассоциации революционных работников кинематографии (АРПК) детскую секцию. Внимательно наблюдая за детьми, в основу собственной системы воспитания маленьких актеров она

(2) Motion Pictures Production Code; выходявшие в прокат фильмы снабжались специальной маркировкой. Только в 1966 году появилась маркировка «Для взрослой аудитории» (SMA). С 1968 года независимая комиссия при торговой организации, представляющей интересы крупнейших голливудских студий, присваивала рейтинги всем фильмам, выставляемым в США, исходя из предполагаемой пригодности для молодой аудитории.

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х

поставила идею коллективного творчества и критику американского подхода⁽³⁾. Во второй половине 1930-х годов в Москве начинает работу специализированная студия по производству детских фильмов «Союздетфильм». Ведутся жаркие дискуссии о специализированном контенте, в частности о привлечении в кино фольклорного наследия. К «мещанским сказкам» причисляются тексты, «прославляющие блат», героев-ловкачей. Отрицательными персонажами фильмов становились люди, не поддающиеся перековке, склонные к бандитизму и праздной жизни, подобные Жигану из «Путевки в жизнь» (режиссер Н. Экк, 1931). Остро поставлена проблема «классового врага» в фильмах «Белеет парус одинокий...» (режиссер В. Легошин, 1936), «Детство Горького» (режиссер М. Донской, 1938), «Личное дело» (режиссер А. Разумный, 1939).

Антизападные тенденции зафиксированы и в экранизациях приключенческой прозы: «Дети капитана Гранта» (1936) и «Остров сокровищ» (1937) В. Вайнштока. По рекомендации руководства кинематографии сюжет и мотивировки действующих лиц в них были существенно переработаны. Например, в фильме по роману Р. Стивенсона Джим Хокинс заменен героиней Дженни, которая влюблена в борца за независимость Ирландии доктора Лайвеси, лидера оппозиции. В цензурных поправках к фильму «Дети капитана Гранта» (по мотивам романа Ж. Верна) указывалось, что Мак-Наббс и Мангль должны противостоять «либералу Гленарвану» [35, ф. 2450, ед. хр. 509, л. 75]. Айртон предлагалось представить человеком из народа, который «ненавидит барский либерализм и эмиграционные рецепты Гранта» [35, ф. 2450, ед. хр. 509, л. 75]. Между тем обратим внимание на позитивные коннотации образа русского, исполненного А. Тамировым в американской экранизации романа Ж. Верна «Михаил Строгов» — «Солдат и леди» (режиссер Дж. Николс-младший, 1937) [16].

(3) В статье «О методике детской фильма» М. Барская выступала, в частности, против идеи «эксплуататорского использования» ребенка в киноиндустрии, призывала работать «с рядовым ребенком, без ставки на вундеркиндизм» и подбирать на роли «не только биологически, но и социально подходящий объект». (См.: Милосердова Н.Ф. О методике детской фильма. Маргарита Барская о работе с детьми и разработанном ей методе // М. Барская. Амазонка детского кино. URL: <https://chapaev.media/articles/2039> (дата обращения 01.11.2020)). Однако в 1936 году деятельность Барской подверглась жесткой критике.

После Второй мировой войны в США расцветает «анимационная колонизация» У. Диснея [1, с. 60], вооружившегося литературными европейскими сказками. Показательно, что и мюзиклы этого периода призваны подчеркнуть связь с традициями Центральной Европы (что нельзя не связывать с популяризацией «Плана Маршала»). Их герои прибывали с культурной миссией в крупнейшие города Старого Света: художник из «Американца в Париже» (режиссер В. Миннели, 1951) снабжал юных парижан жвачкой, открывал им секреты стэпа и основы английского языка. Американцы в условно шотландском средневековом поселении открывали богатство фольклора и чудодейственную силу любви в «Бригадун» (режиссер В. Миннели, 1954); секреты американской кухни раскрывал ребенку герой К. Гейбла в «Это началось в Неаполе» (режиссер М. Шэвелсон, 1960). «Елисейские поля стали похожи на Манхеттен», — констатирует героиня «Американца...».

В вольной экранизации М. Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (режиссер Т. Гарнетт, 1949) притушен социально-критический анализ, но выстроен стилизованный образ средневековой рыцарской эпохи. Хэнк — находчивый автомеханик, лучший друг ребятни из рабочего квартала. Дети Коннектикута воспитаны на легендах об Артуре и верят, что в сердце автомобиля сидит дракон. События начинаются с посещения в Англии 1912 года: резные башни, залы, круглые столы, щиты — охраняются чопорными служителями музея, тогда как истинным знатоком представленных артефактов является американец. При этом следует обратить внимание на утверждение, по сути, социалистического идеала: смекалку простолыдина авторы противопоставляют карикатурным образам власть имущих и мистицизму, скаутов — рыцарям, а классовое общество с его ритуалами высмеивается безжалостно и последовательно, вполне в духе соцреализма.

Отметим, что формирование жанровой системы детского контента после войны проходило в ситуации острого восприятия «Охоты на ведьм» Дж. Маккарти, которая привела к тому, что знаменитая «голливудская десятка» писателей, актеров и режиссеров, отказавшись сотрудничать с Комитетом по антиамериканской деятельности Палаты представителей (НУАС), была обвинена в коммунистической пропаганде в Голливуде. Своеобразной реакцией на страх и тотальную подозрительность становится новый расцвет фильмов-нуар.

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х

Достаточно заметной работой в этом сегменте стало «Окно» (1949) с Б. Дрисколлом в роли попавшего в западню мальчика-пролетария, уличившего своих соседей в убийстве матроса ради наживы. Неслучайно фильм послужил вдохновением для британского «Свидетеля» (1970), посвященного политическому убийству. «Мой сын Джон» (1952) представлял неожиданную реакцию матери на причастность сына к коммунистической группе. Финальная выразительная панорама по лицам студентов представляет собой эффективный и достаточно радикальный вариант детско-юношеской пропаганды в кино США.

В СССР ситуация изоляции становится характерным маркером фильмов позднесталинской эпохи. Школьники ревностно охраняют границы коллектива («Красный галстук», режиссеры В. Сухобоков, М. Сауц, 1948), проводят каникулы в подобном Эдему пионерском лагере («День чудесных впечатлений», режиссер А. Роу, 1949), демонстрируют мужество и находчивость, возвращаясь на родину из британского приюта («У них есть Родина», режиссеры А. Файнциммер, В. Легошин, 1949).

«День чудесных впечатлений» (1949) Роу — не документирование будней пионерского лагеря «Артек», но утопия в духе позднесталинской эстетики, с апелляцией к античным образам и библейским аллюзиям, характерным символам, мифологемам и ритуализированным действиям (голубь, купание, песнопение и т.д.). Эдемский сад, населенный ангелами, — таков мир южного побережья Крыма, райский уголок, к которому спускается камера с вершин величественных гор [11]. «Артек» носит имя Молотова. Однако ритмизированный, строго регламентированный быт организован как сказочная реальность. Г. Милляр выступает в фильме в роли фокусника — хранителя магического знания, — что оказывается остроумной отсылкой на другие фильмы Роу, в которых чаще всего актер исполнял роль врага. В кульминации на экране возникает восточный шатер, в котором Звездочет превращает перья петушка в рыбок, а все вокруг — в таинственный подводный мир. Присутствует в драматургии фильма остросюжетный элемент: обязательное для волшебной сказки столкновение противоборствующих сил (Синие и Красные отряды) и опасное приключение. Венчают экранные приключения пионерский костер и концерт, на котором прозвучит фольклорная песенка, частушки и появятся народные костюмы, при этом восточный танец дети исполняют в на-

циональных одеждах, а танец гостей из Чехословакии — в пионерской форме. Замыкает фильм ритуальное подношение цветов скульптуре Сталина и сказочной красоты вечерний морской пейзаж.

Культурные коды и формулы 1930-х, разработанные в детской литературе А. Гайдаром, прививались киноэкраном и во времена оттепели: «Судьба барабанщика» (режиссер В. Эйсымонт, 1956), «Военная тайна» (режиссер М. Маевская, 1958). «Символическая» смерть Альки в «Военной тайне», как и сам образ мальчика, предчувствующего свое будущее, носящего ореол мученика, не вполне вписывалась в дискурс кино оттепели. Алька Ганин в исполнении Сережи Остапенко⁽⁴⁾ — живое, непосредственное дитя, чья смерть воспринималась неожиданно и остро, однако ее отраженный показ выглядел фальшиво на фоне тщательно воспроизведенных в фильме будней пионерского лагеря. Конструкция персонажа-вредителя, воспоминания детей о жизни при царской власти, критика коллегами вожатой Натки жанра сказки как нереалистической формы повествования, не подходящей для воспитания детей, и даже мечта пионеров: залезть на самую высокую гору и сторожить всю страну, озвученная Владиком, — локализируют события в постреволюционном десятилетии. Финал — торжественные похороны у синего моря, белоснежное ложе и финальное шествие Натки по залитой солнцем комнате — отсылает к иконографии советского кинематографа 1940-х годов.

Однако в это время наметился сдвиг в сторону неожиданно глубокой, философской интерпретации таинственного мира детства. Школьники легко преодолевают границы интерьеров, путешествуют по окрестностям, на равных ведут диалог со взрослыми. В детских фильмах практически отсутствуют душные помещения классов и антагонисты. Показателен в этом отношении фильм о похождениях джина в СССР «Старик Хоттабыч» (режиссер Г. Казанский, 1956). В экранизации одноименной книги авторы отошли от «оттепельной» редакции⁽⁵⁾, обошлись без упоминания иностранных военных баз, но запечатлели

(4) Через шесть лет после работы в «Военной тайне» исполнил главную роль в «Сказке о Мальчише-Кибальчише».

(5) Впервые книга Л. Лагина была опубликована в 1938 году, в 1955 году вышла ее последняя редакция.

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х

новые социальные и политические⁽⁶⁾ реалии: отдельные просторные квартиры, однодетные семьи, элементы имперского архитектурного стиля (санаторий им. Орджоникидзе в Сочи; сталинские высотки). Формальный антагонист, введенный в фильме — одноклассник Вольки Гога (Пилюля) гоняет малышей из песочницы, ябедничает. В доме «плохиша» царят «купеческие традиции», на стенах — портреты Гоги и его матери. Осуждение мещанства и стяжательства определили и стратегии оформления образа «невидимого врага», обитающего за пределами обширных территорий, которые посетили герои фильма. «Кто работает, тот и султан», «Не нужна мне слава и друзья за деньги», «Уж лучше смерть, чем стать спекулянтом», «Что мы, какие-то цари или капиталисты» — реплики центральных персонажей призваны выстроить аксиологический дискурс, объяснив преимущества жизни в СССР. Однако образ ребенка-жертвы, разработанный в историко-революционном и военном кино 1920–1940-х годов, по-прежнему культивировался на экране. В «Судьбе барабанщика» агенты вражеской разведки пытаются привлечь к своей работе школьника. Обратим внимание, что в фильме практически отсутствуют маркеры детского произведения, он разворачивается по законам социальной драмы: мальчик лишен опеки, в финале вступает в схватку с врагом, стреляет именным оружием отца и получает ранение.

Обращает на себя внимание популярность в США на стыке десятилетий востребованных у детской аудитории фильмов спортивной тематики [34, р. 277]. Таков фильм о школьном преподавателе с элементами фантастики «Это случается каждой весной» (режиссер Л. Бэйкон, 1949), фантазийный же «Ангелы у кромки поля» (режиссер К. Браун, 1951), «Ребенок с левого поля» (режиссер Х. Джонс, 1953), байопики «История Джеки Робинсона» (режиссер А. Грин, 1950) и «Джим Торп: настоящий американец» (режиссер М. Кертиц, 1951). Эти картины не только формировали идентичность юных американцев, но повествовали о нездоровом соревновании, двуличии и непредсказуемости оппонентов. Своеобразным ответом этим фильмам и фиксацией сепарации детства в советской культуре стала киноповесть «Команда

(6) Внимание авторов к Индии может объясняться расширением индийско-советских связей. В декабре 1953 года было подписано первое торговое соглашение между обеими странами.

с нашей улицы» (1953)⁽⁷⁾, в которой воспитанникам детского городского лагеря строили специальный стадион для игры в футбол. И следом рождается целая галерея новых образов подростков: центральные герои фильмов «Сын» (1955) Ю. Озерова, «Повесть о первой любви» (1957) В. Левина, «А если это любовь?..» (1961) Ю. Размана, «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви» (1962) Ю. Карасика бросают вызов старшему поколению в лице члена райкома комсомола и бригадира, опекающего трудовую молодежь, школе. Социальная жизнь не перемещается в частную сферу, но частному придается особое значение, входят в оборот новые локации для повествования о старшеклассниках. Однако, несмотря на новые социокультурные и политические реалии, во время оттепели детский кинематограф продолжал конструировать образ внешнего врага по старым лекалам.

«Охота на ведьм» в обеих державах не могла отменить интерес к ребенку, напротив, на ее фоне начинается интенсивное развитие детской кинокритики. В 1949 году в СССР выходит монография о кино для юных, в которой впервые был осмыслен опыт советского экранного искусства в диалоге с ребенком в разных жанрах. Авторы Б. Бегак и Ю. Громов несколько робко описывали и творческие перспективы малоизученной отрасли. В США 1950-х годов изучение «детской специфики» шло более интенсивно. М. Мид призывает выявить универсальные паттерны поведения, М. Вольфенштейн [34] и Р. Бенедикт [19] настаивают на синхронном изучении детских культур с привлечением психологии, исследований развития ребенка и культурной антропологии.

В 1955 году на экранах США появляется этапный для жанра школьной киноповести фильм «Школьные джунгли» Р. Брукса о противостоянии ветерана войны и компании трудных подростков [12]. Красная куртка, пальто-шинель оверсайз — составляющие облика Дж. Дина, провозгласившего в «Бунтаре без причины» (режиссер Н. Рэй, 1955) отказ от беспрекословного исполнения предписаний и безусловной веры в идеалы отцов⁽⁸⁾, — несли символическую функцию.

(7) Просторные интерьеры фильма еще украшают портреты Сталина на стенах.
(8) В советский прокат фильм вышел под названием «Бунтарь без идеала».



Илл. 1. Джеймс Дин в фильме «Бунтовщик без причины» (*Rebel Without a Cause*), режиссер Н. Рэй, 1955

«Никто не разговаривает с детьми, все только указывают, что им делать», — отчаивалась героиня Н. Вуд. Отсутствие не дежурного внимания к подростковой субкультуре, проблемам «ядерного возраста»⁽⁹⁾ породило целый ряд критических кинотекстов в США в 1950-х годах. Изменилась и роль ребенка в классических киножанрах, традиционно привлекательных для детской и юношеской аудитории: например, в вестернах «Хад Бэннон» и «Шейн» (1953)⁽¹⁰⁾ аутсайдер становился для юного героя образцом для подражания. В советской кинокритике новая тенденция американского кино была означена как «бунт в мерседесах», поскольку подростки-провокаторы после бунта возвращались домой и продолжали конформное существование⁽¹¹⁾.

Тем временем голливудских режиссеров по-прежнему привлекают экзотические локации Центральной Европы, однако теперь они обращают внимание на прежде неприступные темы: с одной стороны, предлагая торжественные пейзажи и замки Австрии в па-

(9) По меткому замечанию детского персонажа Бо (Дж. Бейрд) в «Бунтаре без причины» (1955).
(10) Одноименный ТВ-сериал вышел в 1966 году.
(11) Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 248.

цифистском мюзикле «Звуки музыки» (1965)⁽¹²⁾, с другой — смело берутся за экранизацию «Дневника Анны Франк» (1959). Безусловно, кинематографисты США не могли пройти мимо тенденций нового европейского кино, французской новой волны, «400 ударов» (1959) и главным образом — мимо британских «Повелителя мух» (1963) или «Одиночества бегуна на длинную дистанцию» (1962), вызвавших живой отклик прессы и интерес кинематографического сообщества. «Тигровая бухта» (1959) о любви девочки-подростка, исполненной тринадцатилетней Х. Миллз, звездой студии «Дисней», к польскому моряку — отчаянному, неуравновешенному убийце — зафиксировала перекодировку: эстетика нуара служила истории не страха, но отчаянной любви юного создания. В семейном фильме отмечается лояльность к другим культурам («Это началось в Неаполе», «Звуки музыки» и др.). Конструирование виртуального мира средствами рисованной анимации в «Мэри Поппинс» (1964) стало импульсом для целого ряда разработок в национальных кинематографиях. Няня в фильме студии «Дисней» вовлекала детей в параллельную игровую реальность, и они получали доступ к волшебной стране, как и многие другие их сверстники (волшебница дает понять, что кроме Джейн и Майкла у нее много воспитанников). Путешествие в виртуальные миры в сопровождении няни способствовало интернационализации детской субкультуры, которая в конечном итоге разрушает границы официального дискурса [11, с. 37–38].

Способы конструирования врага и репрезентации проблем межкультурной коммуникации

В репрезентации образа врага-американца в детском кино СССР выявляются два типа сюжетно-тематических конструкций: одна выстраивается вокруг шпионского дискурса, вторая — в поле антиимпериалистической критики державы-антагониста.

(12) Лицо детского кинематографа первой половины 1960-х Дж. Эндрюс, появившись в шпионском триллере А. Хичкока «Разорванный занавес» в образе невесты завербованного коммунистами американца, безусловно, привлекала к фильму юную аудиторию, на которую рассчитывал режиссер. (См.: *Акройд П.* Альфред Хичкок. М.: КоЛибри, 2016. С. 227–228.)

Образ США как врага нередко репрезентируется через мотив нарушения границы, в том числе морской, при этом структура фильма наполняется специфическими маркерами.

Задача создать увлекательное и вместе с тем нравоучительное повествование решалась через синтез приключенческого и шпионского фильма, в котором удачно сплетались элементы детектива и романтическая история. Наиболее точно и цельно эта стратегия была реализована в творчестве Е. Шерстобистова, а именно в картинах «Юнга со шхуны «Колумб» (1963) и «Акваланги на дне» (1966). Кроме того, в фильмах девочки-горожанки противопоставлялись дерзким и смелым мальчикам-подросткам, жителям приморских городов. Погони на суше и на воде, встреча с опасностью, ночные приключения — набор для создания эффектных и в то же время предсказуемых жанровых работ.

В повести для детей и юношества украинского писателя Н. Трублаини «Шхуна „Колумб“» (1940) запечатлено противостояние СССР и Германии. Однако в условиях эскалации холодной войны литературная основа шпионского триллера претерпевает существенные изменения. Диверсант с секретными материалами пытается уйти на секретной подводной лодке, чтобы передать сведения за границу, но разоблачен бдительными детьми, пограничниками и госбезопасностью. Вместо ожидаемых визуальных маркеров (символика США, бренды, иные иконические знаки) в фильме используется характерный «типично американский» аттитюд — агент «Рыжебородый» (Г. Юхтин), ожидающий прибытия лодки со связным, вальяжно откинулся в кресле, закинув ноги на поручни капитанского мостика. Следует отметить, что и современный зритель однозначно интерпретирует данный иконический знак как маркер принадлежности к США. Согласно недавнему российскому исследованию в сфере гендерной политологии, где респондентам предлагались фрагменты фильма «Юнга со шхуны „Колумб“», «информанты уверенно опознают его как американца, в частности по характерной привычке отдыхать, положив ноги на стол» [8, с. 34]. Персонаж Юхтина подчеркнута высокомерен, прагматичен и решителен, без сомнений готов нарушить нормы международного права, однако его смелость показная.

Образ врага формируется и с использованием визуальной риторики. Сцена, где корабль «Кайман» с агентом и вооруженными



Илл. 2. Г. Ютин в роли американца в фильме «Юнга со шхуны „Колумб“», режиссер Е. Шерстобитов, 1963

иностранными боевиками быстро приближается к шхуне «Колумб», на которой детьми и стариком захвачен американский связной, построена в виде монтажной восьмерки. Поединок противников в советских водах актуализирует тему захвата территорий и мирных жителей, а реализуется через жанровое киноклише: вражеское судно уподобляется пиратскому кораблю, идущему на abordаж. Для большей репрезентативности визуального образа пиратов вооруженные боевики показаны с нижнего ракурса, доминируя над атакуемой ими лодкой. Однако при первой опасности прежде бравый американец паникует и теряет контроль над собой, что позволяет авторам выстроить однозначно негативный образ Америки — сильной, но трусливой.

Критика образа врага также выстраивается на подчеркнутом цинизме и жестоком отношении к детям, которые демонстрирует вражеский агент в исполнении В. Янпавлиса. Подчеркивая его коварство и непредсказуемость, постановщики усложняют пространство, выстраивая вертикальную структуру кадра в остросюжетных эпизодах в доме и на шлюпке. В репрезентации молчаливого противника важна экспрессионистская световая эстетика (используется рисующий свет, задник темный или слабо освещенный, свет падает под острыми углами — снизу, сверху). Таким образом, представители иностранной разведки считываются как носители идеологии фашизма.

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х



Илл. 3. Атака советской шхуны американским кораблем в фильме «Юнга со шхуны „Колумб“», режиссер Е. Шерстобитов, 1963

Примечательно, что дублером иностранного агента в «Аквалангах на дне» оказывается персонаж Л. Перфилова, скроенный по лекалам «вредителя» кинематографа 1930-х: осторожный взгляд исподлобья, сутулость, склонность к праздной жизни, которую он пропагандирует среди молодежи. Обратим внимание на новые атрибуты обоих персонажей, играющих шпионов, — маркеры принадлежности западной агентуре: темные очки, спортивная сумка через плечо, подчеркнута модный костюм, укладка шевелюры бриолином — именно они привлекают внимание бдительных школьников, когда антагонисты появляются на многолюдном побережье. Главным героям, тихим, неприметным школьникам, противостоят местные пажоны в ковбойских шляпах — именно этих ребят легко впутывают в свои сети агенты иностранной разведки. Среди неизменных маркеров неблагонадежных юношей — страсть к табачной продукции: оказавшись на распутье, начинает курить и Сережа в «Судьбе барабанщика»; пионер-разоблачитель противопоставлен мальчику с сигаркой в зубах в фильме «Военная тайна».

Предатель, работающий на Другого, становится одним из центральных персонажей и в остросюжетной «Черной чайке» (режиссер Ю. Колтунов, 1962), которая посвящена разоблачению внутренних и внешних врагов Кубы в первые годы после революции.

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х

Пронзительный, экспериментальный, экспрессивный, чувственный фильм снят оператором Д. Месхиевым в тональности, близкой «Иванову детству» А. Тарковского. Мотив корабля мертвых, метафора мальков, погибших во время охоты за крупной рыбой, призваны придать повествованию символическое звучание. В центре острого сюжета — дети бойцов Ф. Кастро. История рассказана от лица подростка Маноло, потерявшего мать и подругу. Инициация мальчика определяется не только желанием отомстить за смерть близких, но стремлением не быть как его дед, покорно затихший перед палачами. Камертоном фильма стал вступительный эпизод обстрела американцами кубинских детей, нежащихся на побережье, и дерзкий танец бесстрашной девочки, снятый с экспрессией, откровенно.

«Черная чайка» продолжает развивать образ побережья, приморского города, маркирующего границу, близость врага, тающего опасность вербовки. К сожалению, пропагандистская задача фильма Колтунова, ряд сюжетных допущений и вольность в интерпретации детских персонажей («Ты капля в море, но море состоит из капель») не позволила ему выйти за границы целевого сообщения, однако художественные его достоинства бесспорны. Призрачность водораздела между мирами мертвых и живых, детей и взрослых, своих и чужих создается авторами благодаря точной и тонко продуманной визуальной составляющей: нижнему ракурсу, панорамированию, светописи, характерной для петербургской школы операторского искусства. Создать противоречивый, неоднозначный образ врага (С. Юрский, И. Дмитриев) режиссеру позволил опыт работы на картинах «Сорок первый» (1956) и «Неотправленное письмо» (1959).

Образ американца, угрожающего дружественным странам, репрезентируется посредством семиотического (враждебные самолеты) и прагматического дискурса (закадровая речь и речь в кадре). Враждебность США задается уже в титровой части: на фоне моря слышен гул самолета. Контекст задан политикой блокады, развернутой США в отношении Кубы: в экспозиции Маноло сообщает, что дальше двухсот метров ему и его друзьям отплывать нельзя, так как оккупанты недавно поставили буюк. Речевой акт в кадре позволяет маркировать образ американца, исполненного И. Дмитриевым в сдержанной манере. На шхуне раненый «янки» опознается мальчиком через английский язык и самопрезентацию: представляясь бизнесменом, убийца обе-



Илл. 4. Кадр из фильма «Черная чайка», режиссер Г. Колтунов, 1962

щает деньги и работу деду Маноло, если тот поможет ему добраться до США. Даже оказавшись в западне, американец не паникует, он высокомерен и немногословен, но еще до разоблачения героями фильма авторы обращают внимание зрителя на его зловещий взгляд и хищнические повадки.

Семиотический дискурс, введенный в начале фильма посредством закадровой речи мальчика («Эти проклятые самолеты прилетают к нам с тех пор, как началась революция. Они летают откуда-то с Флориды. Черти из ада! Летают и пугают, пугают, пугают. А потом возьмут и сбросят бомбу...»), реализуется через образ американского самолета. Именно эпизод обстрела кубинских детей, нежащихся на побережье, стал камертоном фильма: бесстрашная девочка Панчита демонстрирует, что не боится врага, танцуя перед описывающим над пляжем круги самолетом, она с изяществом пантеры уворачивается от пулеметной очереди. Но враг не щадит ни женщин, ни детей.

В новелле «Компаньерос» (режиссер М. Терещенко, 1963) одноименной трилогии младшие школьники, вдохновленные военными подвигами кубинских подростков, решаются отправиться в Гавану. Мальчики мечтают заколдовать врагов и установить дружбу между всеми народами; без иронии автор вписывает практики военизированного общества в детскую повседневность. Взрослые артикулиру-



Илл. 5. Плакат фильма «Компаньерос», режиссеры А. Милуков, Ю. Романовский, М. Терещенко, 1963

ют: порт — граница, за которой таятся враги⁽¹³⁾. Однако неожиданно звучит план ребенка в случае попытки депортации на родину остаться за границей: «Мы потребуем, там же другие законы!» Героиня другой новеллы «Компаньерос» «Девочка и кукла» (режиссер А. Милуков), очарованная механической репликой чернокожего мальчика, узнает о жертвах американского колониализма. Путешествуя по городу, де-

⁽¹³⁾ Важным событием в истории противостояния СССР и США стала операция, название которой родилось в русле популярности образа летающего мальчика из фильма студии «Дисней» 1952 года: операция «Питер Пэн» (Operation Peter Pan) — вывоз 14 тысяч детей с революционной Кубы в начале 1960-х годов координировался правительством США, ЦРУ и властями католической церкви города Майами. Образ ковчега для детей — важный прием, использованный в символической политике, можно обнаружить в фильме-сказке А. Птушко «Золотой ключик» (1939): летающему кораблю предшествовала история с кораблем Sontay, на котором в СССР прибыли дети Испании. Испанских детей вспоминает мать одного из героев новеллы.

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х



Илл. 6. Киднепперы из фильма «Деловые люди», режиссер Л. Гайдай, 1962

вочка знакомится с удивительно чутким англоязычным африканцем, лицо которого рассечено шрамом, и, как и герои первой новеллы, понимает, что мир и безмятежность царят пока только в СССР⁽¹⁴⁾.

Критика империализма и хищнических порядков США, выстроенная на деконструкции жанровых клише американского кино, стала ядром экранизации рассказов О. Генри «Деловые люди» (режиссер Л. Гайдай, 1962). Формально ее центральная новелла «Вождь краснокожих», осуждающая циничное отношение к детям и американскую предприимчивость, не является детским произведением, но она надолго закрепилась в репертуаре для юного зрителя. Приемы немой комедии в портретах проходимцев, внутрикадровый монтаж и световой рисунок, характерный для шпионского триллера, использованы автором точно и иронично.

Детские фильмы США, в отличие от комикса, не торопились предлагать однозначную и прямолинейную номинацию врага, предпочитая маркировать СССР безликой силой. Уточнение образа и степени угрозы в массовой продукции, критика холодной войны и «невывносимого американского патриотизма» [15, с. 187] в ряде фильмов

⁽¹⁴⁾ Эксплуатации юных талантов и одиночеству детей в империалистическом мире, а именно в Великобритании, посвящена заключительная новелла «Компаньерос» о юном спортсмене «Бокс» (режиссер Ю. Романовский).

«независимых» режиссеров США были бы невозможны без жанрового многообразия: шпионский фильм, детектив, мюзикл, комедия, роман воспитания, в которых прямо или косвенно авторы обращались к отражению холодной войны на детской культуре.

Поскольку детский контент в игровом кино США до 1960-х годов не был строго ранжирован, юной аудитории были доступны фильмы с русскими персонажами широкого жанрового спектра: мюзиклы (например, «Шелковые чулки», режиссер Р. Мамулян, 1957), романтические комедии («Пилот реактивного самолета», режиссер Дж. фон Штернберг, 1957; «Романов и Джульетта» (Romanoff and Juliet), режиссер П. Устинов, 1961), исторические мелодрамы («Анастасия», режиссер А. Литвак, 1956). Картину мира формировала и косвенно указывающая на угрозу от СССР фантастика: «Они!» (режиссер Г. Дуглас, 1954), «Красная планета Марс» (режиссер Г. Хорнер, 1952) и др. Однозначно негативные коннотации в медиарепрезентации коммунистического мироустройства постепенно нивелируются, что связано с налаживанием культурного диалога стран-оппонентов [31]. Яркой иллюстрацией нового восприятия врага в США этого периода может служить фильм «Деревня проклятых» (1960), где представление об угрозе подвергается переосмыслению: дабы не стать жертвой странных существ, страны должны объединить свои силы, забыв о многолетней конфронтации⁽¹⁵⁾.

Носителем зла является социальная группа, колония детей, которой управляет инопланетный разум неизвестной природы, репрезентированная средствами механицистской формы дегуманизации. В фильме сообщается, что в России изобрели новое атомное оружие, но захватившие власть дети уничтожили весь город. Трансляция в кино необходимости объединения перед мировой угрозой становится маркером новых культурно-политических реалий и свидетельствует о модернизации прежних формул репрезентации образа врага в кино США, в частности популярного в 1950-х годах мотива демонизации детства и юношества («Дочь доктора Джекилла» (1957), «Дочь Франкенштейна» (1958)).

(15) Фильм производства Великобритании прокатывался в США компанией MGM и быстро получил культовый статус. В 1995 году в США был выпущен ремейк «Деревни проклятых» в режиссуре Дж. Карпентера.

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х



Илл. 7. Кадр из фильма «Деревня проклятых» (Village of the Damned), режиссер Д. Карпентер, 1995

Фильм «Божья коровка, божья коровка» (режиссер Ф. Перри, 1963) представил целую палитру детских характеров. Мастерство постановщика, оператора и актеров позволило емко и точно разоблачить идеологический пафос ядерного триллера. Изящный и пронзительный фильм запечатлел надежду и невинность детства, сопоставляя ее с потенциальным ужасом, который несет пропаганда. Его следует считать *внутренним текстом*, поскольку он не мог произвести должное впечатление ни на европейцев, ни на зрителя СССР, в котором существовал особый культ детей-героев, сложившийся со времен гражданской войны. «Божья коровка...» значим не только по художественным параметрам, но прежде всего как манифест против истерии холодной войны, против стратегии всеобщей готовности, которую преследовали пропагандистские и учебные фильмы для детей 1940–1950-х годов.

История начинается в сельской начальной школе в ясный день. Секретарь учреждения (молодая, глубоко беременная женщина) замечает сигнал тревоги, предполагающий ядерную атаку. Не зная, что делать, и не имея возможности получить инструкции, дирекция отправляет учеников домой. Далее следует ряд поэтических сцен, в которых дети размышляют о собственной смертности, задаются вопросом, будет ли у них будущее, озвучивают свои мечты. Но не-

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х



Илл. 8. Плакат фильма «Божья коровка, божья коровка» (Ladybug Ladybug), режиссер Ф. Перри, 1963

которые вполне серьезно, следуя полученным ранее инструкциям, организуют для старшего поколения игру «Спрячься от войны».

Почти каждая семья владеет бомбоубежищем, но у одной школьницы оно устроено с особым комфортом, и большая часть детей собирается там. Возникает ряд драматичных перипетий, ссоры из-за припасов и борьба за лидерство. Но в центральной сцене ребята решают, что мир должен дать детям право голоса по вопросу ядерного конфликта. Школьники умны и жизнерадостны, несмотря на то что межличностные конфликты рано или поздно выходят на поверхность и приводят к трагедии: в отчаянии девочка, которую не пустили в бомбоубежище, пытается скрыться от угрозы, прячется на заброшенной свалке в холодильник. Фильм венчает крупный план подростка, испуганного гулом самолета, в отчаянии кричащего фантомному врагу: «Стоп!». «Да или нет — ты должен сделать выбор», — настаивает учитель, обращаясь к мальчику в первом эпизоде фильма. Юные герои Перри выбор сделали.

Символической репрезентацией вражды двух держав может быть представлено противостояние близнецов в диснеевской «Ловушке для родителей» (1961) Д. Свифта. Тринадцатилетние сестры, рожденные после Второй мировой войны, никогда не подозревали о существовании друг друга, пока не отправились в летний лагерь «Дюймовочка». Любопытно, что структурно сюжет инициации девочек в исполнении Х. Миллз совпадает с историей Кости Иночкина из «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964). В наказание за непослушание сестер отсылают в отдельный домик на краю лагеря, где они разрабатывают план неузнанного прибытия и совершают свой собственный переворот. Однако перевертыш служит идее гармонии внутри семьи, принятию себя (можно сравнить с фильмом А. Роу «Королевство кривых зеркал» (1963) о встрече девочки со своим отражением), а не социального переустройства. Вместе с тем комичные образы взрослых, ироничная интерпретация ритуалов лагеря, отказ от конфронтации и критика воспитательных стратегий старшего поколения — сходство советского и американского фильмов очевидно. Но в реальности отношения двух стран по-прежнему накалялись.

В СССР по-прежнему актуален образ пограничного, приютившего контрагентов приморского города. В «Иностранке» (режиссер А. Серый, 1965) создана иллюзия открытых границ, пропагандируется снисходительное отношение к детям-иностранцам как жертвам капиталистического строя, лишенным возможности получить образование, строить карьеру, заниматься творчеством. Мадлен, дочь шофера, внучка бывшей дворянки из России мадам Жубер, приезжает в Одессу из Франции. В картине критикуется религиозность и мистицизм иностранных детей: араб соблюдает пост, француженка верит в волшебство талисмана, тогда как советские ребята всему находят рациональное объяснение и не привыкли к благодарности за хорошие поступки, ибо для них быть честным — естественное и единственно возможное поведение. Интересно, что в кульминации фильма возникает пионерский лагерь — идеальное место для раскрытия талантов ребенка. Именно здесь парижанка продемонстрирует свои певческие способности, тогда как во Франции она обречена стать портнихой, не может позволить себе учиться. Текст песни «Я сгораю от любви» (на английском языке) и танец в стиле твист вызывает у пионеров недоумение. Таким образом, влияние США репрезентировано здесь

косвенно — через распространение массовой культуры в детской субкультуре. Но кроме этого, отталкивающий образ США призван был создать наделенный утрированным английским акцентом «репортер трех газет» Брекс. Сопровождающий французских туристов на советской земле журналист обвешан фотоаппаратами и беспрестанно строчит заметки в карманный блокнот, безуспешно пытаясь обнаружить сенсацию и создать негативный образ СССР.

Подробная деконструкция ритуальных детских практик произошла в «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». В сюжете об изгнании подростка из пионерского лагеря оригинально обыграны основные мотивы фольклорной сказки. Преодоление границ неизведанного принесло герою чудесное умение — прыгать-летать за пределы лагеря. Картина стала отражением не столько реальной пионерской субкультуры, а изящной стилизацией, высмеивающей бюрократическую организацию общества в целом, притчей [10]. Охота на шпиона и страх шпионажа в повседневности препарирована в детской комедии «Три с половиной дня из жизни Ивана Семенова, второклассника и второгодника» (режиссер К. Березовский, 1966): десятилетний мальчишка, не задумываясь, стреляет из пистолета в принятых им за шпионов артистов. Еще более дерзко поступает с призывом укрепить обороноспособность родины в условиях холодной войны Р. Быков в фильме «Внимание, черепаха!» (1969): первоклассники готовы принести обитателя живого уголка в жертву, чтобы доказать силу и мощь советской военной техники. Однако не детские реакции и игры смущали бдительное руководство, а включение сцен с танками, по мнению Госкино, содержало аллюзии на Пражскую весну⁽¹⁶⁾.

Таким образом, основные стратегии репрезентации державы-антагониста как врага формировались через осуждение образа жизни: отсутствие свободы личности, государственный контроль. Фильмы СССР настаивают на отсутствии детской культуры на Западе и ее синтезе с массовой культурой, недостатке равных возможностей у детей, фиксируя дискриминацию представителей другой этнокультуры и социальной страты, обвиняют кинематографию США в пропаганде

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х

эгоизма и воспитании единоличников. В жанровом отношении можно говорить о достаточном многообразии как в кино СССР, так и США. Успешно выстраивался пропагандистский дискурс в экранизациях детской литературы и адаптациях классических произведений. Эволюция мотива нарушения границы сопряжена с особенностями внешней политики обеих стран, ими же характеризуется интерес к культурному наследию других народов. Взаимно осуждаются колониаторские амбиции и военные стратегии.

Несмотря на то что в детской литературе и анимации двух стран за время холодной войны сложились и активно циркулировали различные типы американского/советского врага, в фильмах для юной аудитории образ представителя державы-конкурента использовался осторожно, и в рассматриваемый период сформировалась совокупность способов опосредованной репрезентации образа врага. Образы США в детском кино СССР сводятся к жанровым клише, позволяющим избежать какой-либо детализации в изображении иностранного жизненного уклада. К таким клише относятся образы иностранного диверсанта, внутреннего предателя, завербованного американцами. Американский враг опознается через принадлежность западной культуре, манеру поведения, язык.

К 1960-м годам клишированные формы репрезентации угрозы в кино США отходят на второй план, появляется интерес к диалогу, союзнчеству. Однако заказ на детские шпионские приключенческие фильмы в СССР был по-прежнему актуален, поскольку в этом сегменте кинематограф имел богатый опыт и опирался на тексты о детях-героях революции и мировых войн. Образ американца становится более дифференцированным, чем в прошлые годы, но милитаристский, военный аспект образа вполне традиционен — шпион-диверсант. Усложняется образ предателя, завербованного или добровольно действующего в интересах врага.

Следует констатировать кризис в советском кино тем, мотивов и образов, связанных с идеей жертвенности ребенка, который проявляется в постепенной формализации, тривиальности в разработке этой темы, что привело к ослаблению аксиологического дискурса. В середине 1950-х годов начинает проводиться пропаганда нового социального уклада, где особое значение приобретает забота государства о семье и счастливом детстве. В ряде фильмов появляются темы

(16) «Внимание, черепаха!». URL: <https://www.culture.ru/movies/604/vnimanie-cherepakha> (дата обращения 01.12.2020).

комфортного жилья (отдельные просторные квартиры, сталинские высотки), планирования семьи (однодетные семьи), возможностей организованного отдыха детей, утверждения широких возможностей для личностного развития ребенка. Однако кино продолжало воспитывать в детях бдительность, осторожность, при этом акцент делался не на сохранении жизни в случае столкновения с угрозой, а на избойление врага.

В кино США 1950-х годов образы детей рассматриваются через гражданско-правовую и социальную призму: ребенок с детства должен усвоить принципы свободной, в том числе и весьма жесткой, конкуренции, и максимально реализовать свои таланты. В 1940–1960-е годы полная семья для ребенка социально предпочтительна, даже если родители приемные, и является залогом его счастья. Важны для юных граждан США широкие международные контакты, хорошее знание европейской культуры.

Показ жизненного уклада СССР в кино США 1940–1960-х годов сравнительно редок. Постановщики фильмов для семейной аудитории, как правило, прибегают к вербальному сообщению или ограничиваются жанровыми клише, привычными зрителю: шпион, комиссар. Образ «плохого русского» заменяется репрезентацией скрытой угрозы, конструированием страха перед ядерной или космической атакой. В фильмах для детской аудитории зафиксирована забота государственных структур о гражданах, широкое распространение правил по сохранению жизни в условиях атаки. Участие детей в разведывательной деятельности и военных действиях не допускалось.

Активные социально-политические процессы в американском обществе 1960-х годов приводят к развитию критического дискурса в отношении холодной войны, что проявляется различным образом: как стихийный бунт и эскапизм; как прямая критика темы милитаризма, например за счет переосмысления популярного субжанра ядерного триллера на детском материале. В 1960-е годы особую значимость в конструировании позитивного образа настоящего и будущего получает ребенок. На первый план выходит не участие детей в войне, а психологические потери, которые она уже принесла детям, и бессилие старших перед лицом экзистенциальной угрозы.

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х

Список литературы:

- 1 Зайпс Дж. Разрушая чары Диснея // Детские чтения. 2013. Т. 4. № 2. С. 38–62.
- 2 Золотухина М.В. Современная семья США в исследованиях американских ученых // Советская этнография. 1991. № 3. С. 146–152.
- 3 Когда луна вместе с солнцем...: Экран — детям, дети — экрану: Сборник / Ред. О.В. Алдошина. М.: Московский детский фонд; Континент-Пресс, 2002. 400 с.
- 4 Марголит Е.Я. Призрак свободы: страна детей // Искусство кино. 2002. № 8. С. 76–86.
- 5 Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. 224 с.
- 6 Милосердова Н.Ф. Барская. СПб.: Сеанс. 2019. 478 с.
- 7 Парамонова К.К. Магия экрана: размышления о киноискусстве для малышей. М.: Союз Кинематографистов СССР; Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. 112 с.
- 8 Рябова Т.Б., Панкратова Е.В. «Cold warriors» глазами современных россиян: рецепция кинообразов маскулинности американских военных периода холодной войны // Женщина в российском обществе 2019. № 4. С. 29–40.
- 9 Салтыков Д.И. Дети в кинотеатре как социальная проблема: итоги исследований Фонда Пейна 1930-х гг. // Журнал исследований социальной политики. 2019. Т. 17. № 4. С. 657–667.
- 10 Спутницкая Н.Ю. «Но не надо русских делать такими...» Волшебная сказка в творчестве Элема Климова: комментарий к не поставленному сценарию // Телекинет. 2019. № 4. С. 33–46.
- 11 Спутницкая Н.Ю. Советско-американская конфронтация в детском кинематографе СССР и США 1950–1970-х гг. // Символ детства в политике: от холодной войны к современности. Тезисы научной конференции. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2019. С. 36–38.
- 12 Спутницкая Н.Ю. Телесериалы США о школе 2000–2010-х годов: интеграция фольклорномифологической компоненты // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 1. С. 100–109.
- 13 Спутницкая Н.Ю. Репрезентации ребенка в экранизациях русской классической прозы в фильмах С. Бондарчука 1960–1977 гг. // Телекинет. 2020. № 3. С. 14–16.
- 14 Спутницкая Н.Ю. Экранная рецепция фольклора Северной Европы. Герои и антагонисты в кинофильмах СССР и США 1960-х годов // Художественная культура. 2020. № 2. С. 249–263. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/a28/hk_2020_2_248_263_sputnitskaya.pdf (дата обращения 17.06.2021).
- 15 Токвиль А. Демократия в Америке. М.: Прогресс, 1992. 554 с.
- 16 Федоров А.В. Анализ медийных стереотипов положительного образа России на занятиях в студенческой аудитории (на примере экранизаций романа Жюль Верна «Михаил Строгов») // Инновации в образовании. 2012. № 5. С. 67–78.
- 17 Юдин К.А. Контроль над детством по-американски: семейный кинематограф США в период «холодной войны» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2020. Вып. 2. С. 68–80.
- 18 Balina M., Beumers B. Soviet and Post-Soviet Fairy-Tale Films // Fairy-Tale Films beyond Disney: International Perspectives / Ed. by J.D. Zipes. London: Routledge, 2015. P. 124–138.

- 19 *Benedict R.* Continuities and Discontinuities in Cultural Conditioning // *Childhood in Contemporary Cultures* / Ed. by M. Mead, M. Wolfenstein. Chicago: University of Chicago Press, 1955. P. 21–30.
- 20 *Brown N.* Hollywood, the Family Audience and the Family Film, 1930–2010. Thesis for PhD in Film. 2010. June. DOI: <https://doi.org/10.13140/2.1.1805.1363>.
- 21 *Brown N.* The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter (Cinema and Society). London; New York: I.B. Tauris, 2012. 289 p.
- 22 *Dice M.* Hollywood Propaganda: How TV, Movies, and Music Shape Our Culture. The Resistance Manifesto, 2020. 340 p.
- 23 *Eichelman F. Faith, Family, Film: A Teacher's Trek. 2nd Edition. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. 168 p.*
- 24 *Hicks J.* Soiuздetfilm. The Birth of Soviet Children's Film and the Child Actor. 2016. 20 May. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch5>.
- 25 *Holt M.I.* Cold War Kids: Politics and Childhood in Postwar America, 1945–1960. Lawrence: University Press of Kansas, 2014. 214 p.
- 26 *Kelly C.* Children's World: Growing Up in Russia, 1890–1991. New Haven; London: Yale University Press, 2007. 714 p.
- 27 *Kevill-Davies H.* Children Crusading against Communism: Mobilizing Boys as Citizen Soldiers in the Early Cold War State // *Rhetoric & Public Affairs*. 2018. Vol. 21. № 2. P. 235–278.
- 28 *Kordas A.M.* The Politics of Childhood in Cold War America. London: Routledge, 2013. 208 p.
- 29 *Peacock M.* Innocent Weapons: The Soviet and American Politics of Childhood in the Cold War (The New Cold War History). Chapel Hill: University of North Carolina Press; Reprint Edition (February 1, 2017). 304 p.
- 30 *Riabova T., Riabov O.* "U Nas Seksa Net": Gender, Identity, and Anticommunist Discourse in Russia // *State, Politics, and Society: Issues and Problems within Post-Soviet Development* / Ed. by A. Markarov. Iowa City: Center for Russian, East European, and Eurasian Studies, the University of Iowa, 2002. P. 29–38.
- 31 *Shaw T., Youngblood D.J.* Cinematic Cold War: the American and Soviet Struggle for Hearts and Minds. Lawrence: University Press of Kansas, 2010. 301 p.
- 32 *Zipes J.* Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale // *Cross-Culturalism in Children's Literature: Selected Papers from the 1987 International Conference of the Children's Literature Association* / Ed. by S.R. Gannon, R.A. Thompson. New York: Pace University, 1988. P. 107–110.
- 33 *Wojik-Andrews I.* Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory. London: Routledge, 2000. 275 p.
- 34 *Wolfsnstein M.* The Image of the Child in Contemporary Films // *Childhood in Contemporary Cultures* / Ed. by M. Mead, M. Wolfenstein. Chicago: University of Chicago Press, 1955. P. 277–293.

Архивные источники:

- 35 РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 941; 2450.

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х

References:

- 1 Zajps Dzh. Razrushaya chary Disneya [Breaking the Disney Spell]. *Detskie chteniya*, 2013, vol. 4, no. 2, pp. 38–62. (In Russ.)
- 2 Zolotuhina M.V. Sovremennaya sem'ya SSHA v issledovaniyah amerikanskikh uchenykh [Modern Family of the USA in the Studies of American Scientists]. *Sovetskaya etnografiya*, 1991, no. 3, pp. 146–152. (In Russ.)
- 3 *Kogda luna vmeste s solncem...: Ekran – detyam, deti – ekranu: Sbornik* [When the Moon is Together with the Sun...: Screen – to Children, Children – to the Screen: Collection], ed. O.V. Aldoshina. Moscow, Moskovskij detskij fond, Kontinent-Press Publ., 2002. 400 p. (In Russ.)
- 4 Margolit E. Ya. Prizrak svobody: strana detej [The Ghost of Freedom: the Land of Children]. *Iskusstvo kino*, 2002, no. 8, pp. 76–86. (In Russ.)
- 5 Margolit E. Ya. *Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-h godov* [The Living and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema in the 1920s–1960s.]. St. Petersburg, Seans Publ., 2012. 224 p. (In Russ.)
- 6 Miloserdova N.F. *Barskaya* [Barskaya]. St. Petersburg, Seans Publ., 2019. 478 p. (In Russ.)
- 7 Paramonova K.K. *Magiya ekrana: razmyshleniya o kinoiskusstve dlya malyshej* [Magic of the Screen: Reflections on Cinema Art for Kids]. Moscow, Soyuz Kinematografistov SSSR, Vsesoyuznoe byuro propagandy kinoiskusstva, Publ., 1987. 112 p. (In Russ.)
- 8 Ryabova T.B., Pankratova E.V. "Cold Warriors" glazami sovremennykh rossiyan: recepciya kinoobrazov maskulinnosti amerikanskikh voennykh perioda holodnoj vojny ["Cold warriors" through the Eyes of Modern Russians: Reception of Film Images of Masculinity of the American Military during the Cold War]. *Zhenshchina v rossijskom obshchestve*, 2019, no. 4, pp. 29–40. (In Russ.)
- 9 Saltykov D. Deti v kinoteatre kak social'naya problema: itogi issledovaniy Fonda Pejna 1930-h gg. [Children in the Cinema as a Social Problem: the Results of the Research of the Payne Foundation in the 1930s]. *Zhurnal issledovaniy social'noj politiki*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 657–667. (In Russ.)
- 10 Sputnickaya N. Yu. "No ne nado russkikh delat' takimi..." Volshebnaya skazka v tvorchestve Elema Klimova: kommentarij k ne postavlennomu scenariju ["But Don't Make the Russians Like This..." The Magic Fairy Tale in the Work of Elem Klimov: a Comment on the Script that was not Set]. *Telekinet*, 2019, no. 4, pp. 33–46. (In Russ.)
- 11 Sputnickaya N. Yu. *Sovetsko-amerikanskaya konfrontaciya v detskom kinematografe SSSR i SSHA1950–1970-h gg.* [Soviet-American Confrontation in the Children's Cinema of the USSR and the United States in the 1950–1970s]. *Simvol detstva v politike: ot holodnoj vojny k sovremennosti. Tezisy nauchnoj konferencii* [The Symbol of Childhood in Politics: from the Cold War to the Present. Abstracts of the Scientific Conference]. St. Petersburg, Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A.I. Gerzena Publ., 2019, pp. 36–38. (In Russ.)
- 12 Sputnickaya N. Yu. *Teleserialy SSHA o shkole 2000–2020-h godov: integraciya fol'klornomifologicheskoy komponenty* [US TV Series about the School of the 2000–2010s: Integration of the Folklore and Mythological Component]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2019, no. 1, pp. 100–109. (In Russ.)
- 13 Sputnickaya N. Yu. *Reprezentacii rebenka v ekranizacijah russkoj klassicheskoj prozy v fil'mah S. Bondarchuka 1960–1977 gg.* [Representations of the Child in the Screen Versions of Russian Classical Prose in the Films by S. Bondarchuk in 1960–1977s]. *Telekinet*, 2020, no. 3, pp. 14–16. (In Russ.)

- 14 Sputnickaya N. Yu. Ekranaya recepciya fol'klora Severnoj Evropy. Geri i antagonisty v kinofil'mah SSSR i SSHA 1960-h godov [Screen Reception of Folklore of Northern Europe: Protagonists and Antagonists in the USSR and USA Films in the 1960s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 2, pp. 249–263. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/a28/hk_2020_2_248_263_sputnickaya.pdf (accessed 17.06.2021). (In Russ.)
- 15 Tokvil' A. *Demokratiya v Amerike* [Democracy in America]. Moscow, Progress Publ., 1992. 554 p. (In Russ.)
- 16 Fedorov A.V. Analiz medijnyh stereotipov polozhitel'nogo obraza Rossii na zanyatijah v studencheskoj auditorii (na primere ekranizacij romana ZHyulya Verna "Mihail Strogov") [Analysis of Media Stereotypes of the Positive Image of Russia in the Classroom in the Student Audience (on the Example of Film Adaptations of the Novel "Michael Strogoff" by Jules Verne)]. *Innovacii v obrazovanii*, 2012, no. 5, pp. 67–78. (In Russ.)
- 17 Yudin K.A. Kontrol' nad detstvom po-amerikanski: semejnyj kinematograf SSHA v period "holodnoj vojny" [Control over Childhood in an American Way: Family Cinema of the USA in the Period of the "Cold War"]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Gumanitarnye nauki"*, 2020, issue 2, pp. 68–80. (In Russ.)
- 18 Balina M., Beumers B. Soviet and Post-Soviet Fairy-Tale Films. *Fairy-Tale Films beyond Disney: International Perspectives*, ed. J.D. Zipes. London, Routledge, 2015, pp. 124–138.
- 19 Benedict R. Continuities and Discontinuities in Cultural Conditioning. *Childhood in Contemporary Cultures*, ed. M. Mead, M. Wolfenstein. Chicago, University of Chicago Press, 1955, pp. 21–30.
- 20 Brown N. *Hollywood, the Family Audience and the Family Film, 1930–2010*. Thesis for PhD in Film. 2010. June. DOI: <https://doi.org/10.13140/2.1.1805.1363>.
- 21 Brown N. *The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter (Cinema and Society)*. London, New York, I.B. Tauris, 2012. 289 p.
- 22 Dice M. *Hollywood Propaganda: How TV, Movies, and Music Shape Our Culture*. The Resistance Manifesto, 2020. 340 p.
- 23 Eichelman F. *Faith, Family, Film: A Teacher's Trek. 2nd Edition. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017*. 168 p.
- 24 Hicks J. *Soiuzdetfilm. The Birth of Soviet Children's Film and the Child Actor*. 2016, May 20. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch5>.
- 25 Holt M.I. *Cold War Kids: Politics and Childhood in Postwar America, 1945–1960*. Lawrence, University Press of Kansas, 2014. 214 p.
- 26 Kelly C. *Children's World: Growing Up in Russia, 1890–1991*. New Haven, London, Yale University Press, 2007. 714 p.
- 27 Kevill-Davies H. Children Crusading against Communism: Mobilizing Boys as Citizen Soldiers in the Early Cold War State. *Rhetoric & Public Affairs*, 2018, vol. 21, no. 2, pp. 235–278.
- 28 Kordas A.M. *The Politics of Childhood in Cold War America*. London, Routledge, 2013. 208 p.
- 29 Peacock M. *Innocent Weapons: The Soviet and American Politics of Childhood in the Cold War (The New Cold War History)*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, Reprint Edition (February 1, 2017). 304 p.
- 30 Riabova T., Riabov O. "U Nas Seksa Net": Gender, Identity, and Anticommunist Discourse in Russia. *State, Politics, and Society: Issues and Problems within Post-Soviet Development*, ed. A. Markarov. Iowa City, Center for Russian, East European, and Eurasian Studies, the University of Iowa, 2002, pp. 29–38.
- 31 Shaw T., Youngblood D.J. *Cinematic Cold War: the American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Lawrence, University Press of Kansas, 2010. 301 p.

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х

- 32 Zipes J. Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale. *Cross-Culturalism in Children's Literature: Selected Papers from the 1987 International Conference of the Children's Literature Association*, ed. S.R. Gannon, R.A. Thompson. New York, Pace University, 1988, pp. 107–110.
- 33 Wojik-Andrews I. *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*. London, Routledge, 2000. 275 p.
- 34 Wolfsnstein M. The Image of the Child in Contemporary Films. *Childhood in Contemporary Cultures*, ed. M. Mead, M. Wolfenstein. Chicago, University of Chicago Press, 1955, pp. 277–293.

Archive Sources:

- 35 RGALI [Russian State Archive of Literature and Art], F. 941, 2450. (In Russ.)

УДК 791

ББК 85.377

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-452-465

Зайцев Алексей Яковлевич

Старший преподаватель кафедры анимации и компьютерной графики, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), режиссер и художник анимационного кино, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1118-1877
art-mary@mail.ru

Ключевые слова: Валентин Ольшванг, анимационное кино, компьютерные технологии, компьютерная перекладка, мир наизнанку, авторское анимационное кино.

Зайцев Алексей Яковлевич

Дивный свет или «мир наизнанку» в авторской анимации Валентина Ольшванга

В статье анализируется творчество выдающегося современного режиссера анимационного кино, преимущественно авторского, Валентина Алексеевича Ольшванга на примере нескольких его фильмов. Выбор фильмов продиктован их художественно-эстетической, а также технологической составляющей, где режиссер умело моделирует структуру своих картин, мастерски сочетая визуальный, звуковой и смысловой ряд в единое целое. Предметом исследования выступает особое сплетение изобразительной и драматургической составляющих фильмов режиссера, подчиненных концепции, охарактеризованной как «мир наизнанку», в котором сущность любви всегда несет в себе разрушение и не может быть бесконфликтной. Через анализ смысловых слоев фильмов, художественно-технологического решения картин, изобразительных и выразительных средств, используемых Ольшвангом, выявляется важнейший аспект и фактор опосредования для высвобождения творческой фантазии — изобразительно-технологическая составляющая творчества режиссера. Обоснована специфика работ В. Ольшванга как характерных для авторской анимации 90-х годов прошлого века — начала нынешнего. Анализ художественно-технологического решения выбранных картин в статье представляет особый интерес для изучения творчества режиссера, который в попытках создания на экране светящегося, прозрачного изображения использует различные материалы и способы съемки. Новизна исследования заключается в рассмотрении творчества В. Ольшванга как оригинальной совокупности различных изобразительно-выразительных приемов для наиболее точного способа выражения авторской идеи.

Zaytsev Aleksey Ya.

Senior Lecturer, Department of Animation and Computer Graphics, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1118-1877
art-mary@mail.ru

Keywords: Valentin Olshvang, animation cinema, computer technologies, computer transfer, world inside out, author's animated film.

Zaytsev Aleksey Ya.

Wondrous Light or “the World Inside Out” in the Author’s Animation by Valentin Olshvang

The article analyzes the work of an outstanding modern director of animated films, mainly author’s, Valentin Alekseyevich Olshvang on the example of his several films. The choice of films is dictated by their artistic and aesthetic, as well as technological component, where the director skillfully models the structure of his paintings, masterfully combining visual, sound and semantic series into a single whole. The subject of the study is a special interweaving of the visual and dramatic components of the director’s films, subordinated to the concept that can be described as “the world inside out”, in which the essence of love always carries destruction, and cannot be conflict-free. Through the analysis of the semantic layers of films, artistic and technological solutions of paintings, visual and expressive means used by Olshvang in the work, it was revealed that the most important aspect and factor of mediation for the release of creative imagination is the visual and technological component of the director’s creativity. It is proved the specificity of V. Olshvang’s works as characteristic for the author’s animation of the 90s of the last century — the beginning of this one. The analysis of the artistic and technological solutions of the selected paintings in the article is of particular interest for studying the work of the director, who uses various materials and methods of shooting in attempts to create a luminous, transparent image on the screen. The novelty of the research is in the consideration of V. Olshvang’s work as an original set of various visual and expressive techniques for the most accurate way of expressing the author’s idea.

...Валентин Ольшванг владеет живописным изяществом. Он сообщает своей живописи, собранной под его пальцами, «легкое дыхание». Но оно в качестве приманки, оно втягивает тебя под этот внешне не драматизированный слой. Я уже не удивляюсь драгоценной поверхности живописной смеси. Я просто каждый раз предвосхищаю наслаждение от созерцания неожиданных мельчайших деталей, когда живопись и действие сливаются в одно целое...

Ю.Б. Норштейн⁽¹⁾

Творчество Валентина Ольшванга, современного российского режиссера анимационного кино, не широко знакомо массовому зрителю, но в кругах ценителей авторской анимации занимает почетное место. Каждая работа режиссера с нетерпением ожидается критиками, его анимация настолько трепетна и живописна, настолько тонко организована, что всегда удостаивается множества призов российских и международных фестивалей [3]. Фильмы Валентина Алексеевича уникальны, в них проявлен особенный почерк автора, который также хорошо виден в его книжной графике [16], где «...удивительным образом находят применение все те сложные техники, которыми мастер владеет в совершенстве...»⁽²⁾.

Российское авторское анимационное кино конца прошлого — начала нынешнего веков было пронизано ностальгией, направлено на внутреннее созерцание, на внутренний мир человека, в нем часто организацию мира детерминирует сущность индивида, проецируемая во внешнее пространство, в повествовательной структуре фильма индивидуальная история становится основополагающей [5, с. 195]. В некотором смысле искусство авторской российской анимации того времени становится все более интровертным, его можно охарактеризовать как «кино для себя». Как отмечает специалист в области анимации, художник-постановщик анимационных фильмов Н.Г. Кривуля, внимание повествователя смещается в сторону индивидуальной истории, к «иному» или «другому» миру. Появляется интерес к архетипическому, бессознательному. Становится характерной задача аудиовизуального материала в виде так называемого «потока сознания» [5, с. 202–212]. Интериоризированное ранее в душе, в виде

ассоциативных образов, извлекается на поверхность и демонстрируется зрителю, иногда через метафору, иногда напрямую.

В этом смысле фильмы Валентина Ольшванга как никакие другие характеризуют особенность авторской анимации того времени, анимации, в которой происходило одномоментное сочетание движения и неподвижности (так называемая «динамическая неподвижность»), архетипическое воспоминание, путешествие в лабиринте памяти [5, с. 202–212]. Режиссер умело моделирует структуру своих картин, мастерски переплетая визуальный, звуковой и смысловой ряд, где изображение стоит чуть ли не во главе произведения, искусно, через шероховатость и нервность-неровность транслирует хрупкость и уязвимость внутреннего мира и состояния героев, помогает создавать многослойные образы. У зрителя создается впечатление, что эти образы схожи со сновидениями, они появляются и исчезают в пространстве, они неуловимы, как сама мысль или ассоциация, этими же образами порождаяемая. Изображения на экране часто носят характер детского эскизного наброска, зачастую небрежного, тем самым подчеркивая незавершенность и элемент хаоса в структурной среде, отсутствие начала и конца повествования [5, с. 197].

Валентин Ольшванг в первую очередь художник, и его фильмы — это ожившие картины, наполненные удивительным тайным светом, который словно пробивается сквозь толщу туч, ласкает глаз — и спрячется, но манит, манит...

Обратимся к непростому технологическому решению фильмов. Это является одним из важнейших аспектов в творчестве режиссера — своего рода опосредованным фактором для высвобождения творческой фантазии, так как воздействие на материю дает, как справедливо считает А. Бергсон, выход тому, что материя задерживает [1, с. 91]. Ольшванг, в попытках добиться на экране светящегося, прозрачного изображения, обращался к различным материалам и способам съемки. Нужно отметить, что в конце 90-х — начале нулевых художники с удовольствием экспериментировали с материалами и инструментами, но при анализе изобразительно-выразительных возможностей заметим, что в то время компьютерные технологии пока еще в основном представляли вспомогательный инструментарий [4].

Режиссер экспериментировал с материалами в рамках традиционных технологий, максимально расширяя границы, сочетая то,

⁽¹⁾ Юбилей Валентина Ольшванга. URL: <https://norshtein.livejournal.com/108219.html> (дата обращения 18.03.2021).

⁽²⁾ Ольшванг Валентин. URL: <http://www.melik-pashaev.ru/artists/olshvang-valentin> (дата обращения 18.03.2021).

что до него никто не сочел. По его словам, началось все с анимационного фильма по чукотской истории⁽³⁾, на котором он работал художником-постановщиком. Чукотская тема подразумевала условное изображение. Кроме того, сама сказка была непростая. При разработке изобразительного ряда художники пробовали сочетание перекладки с живописью, масляную пастель, стеклоглаз, но получалось не то, что хотел режиссер. Отчаявшись, перепробовав различные материалы, уже находясь в творческом тупике, Ольшванг увидел сон, в котором явилось нужное изображение, и, уже проснувшись, он знал, как достичь нужного эффекта. Материалами послужили целлулоид, пластилин, которым целлулоид «жирнился», цветная тушь с добавлением сахара. Цветная тушь давала прозрачное изображение, а персонажей с обратной стороны целлулоида для непрозрачности художники подшкуривали наждачной бумагой.

Как писал Ю.Б. Норштейн, «преодоление невозможного заостряет киноязык» [7, с. 148], что совершенно справедливо в отношении творчества Валентина Ольшванга, преодолевшего, казалось бы, невозможное. «Свет на просвет» — эту идею художник сохраняет все время, ибо прозрачное на просвет изображение сродни светящемуся экрану, в отличие от плоскостного изображения на бумаге, о которое «словно взгляд разбивается».

Можно сказать, что поиски изобразительного решения являлись опосредованием поиска внутреннего ресурса и состояния для создания фильмов по своей сути глубоко психологических, затрагивающих самые заветные закоулки человеческой психики. Эти поиски подачи света в кадре по-своему помогали автору проникнуть в глубины своего бессознательного, чтобы извлечь наружу то, что всю жизнь его тревожило, как бы высветить это. Обратившись к тематике фильмов Валентина Алексеевича Ольшванга, отметим, что все его фильмы — о любви. О странной, больной, неправильной, наизнанку вывернутой. Мир такой в его картинах — наизнанку. Потому и прячется внутри этот тихий свет — и зовущий, и касающийся больных мест, свет, который дался мастеру в руки не сразу.

Розовая кукла

Детской тоской по любви переполнен фильм «Розовая кукла» (1997), который является своего рода мифологизацией индивидуальной истории автора, в которой «...временная структура строится на репрезентации детских переживаний» и которая разворачивается, по аналогии со сновидениями, «реверсивно», то есть от следствия к причине [5, с. 207–213]. В фильме явно прослеживается рука мастера и вышеописанная сложная технология. Графика выполнялась на кальке, использовался контровой свет «на прожог». Калька, графика, карандаш плюс масляная пастель, а на нее с помощью масляной краски на прижимном стекле делалось цветное пятно.

И таким же сложным, как технологическое и художественное решение фильма, является его драматургическая основа. Главная героиня, маленькая девочка, словно в вакууме: она хочет быть с мамой, но та ускользает, ее ждут другие, взрослые дела и люди (вернее, один человек — мужчина). Да и дома она не с девочкой: играет на пианино, а дочь идет гулять одна, и это грустно, так как «...на фундаментальном факте психического тождества зиждется всякое воспитание...» [12]. На протяжении фильма с ребенком, которому самое время болтать без умолку, сыпать вопросами, ласкаться, едва говорят несколько слов: «Кушать!», «Только пианино не трогай». Долгожданная мама, эмоционально холодная и отстраненная, по внешним характеристикам нарциссическая, вернувшись вечером, сует дочке в руки коробку с подарком — и исчезает, таким образом отказывая ребенку во внимании, а как известно, «...люди становятся невротиками вследствие отказа. Подразумевается отказ от удовлетворения либидозных желаний...» [10, с. 240]. Никак не заменяет мать и болезненно полная женщина — няня? Соседка? — на чьем попечении девочка находится. Поставила тарелку — ешь. Ребенок не ест — болен? невкусно? — никому дела нет. Потому реальной жизни, реального времени в картине ничтожно мало. А заполняют ее — как и жизнь девочки в нехватке любви — фантазмагии по мотивам детских страхов, где главный персонаж — Розовая кукла, милая, казалось бы, девчоночья игрушка, странным образом ставшая в один ряд с гробом на семи колесиках и черной рукой... Вытесненное болезненное переживание ребенка получило компенсацию в виде суррогата [9] — куклы, наводящей

(3) Анимационный фильм «Бескрылый гусенок», режиссер Оксана Черкасова, художник-постановщик Валентин Ольшванг, рисованный, 9 мин. 58 сек. Свердловская киностудия, 1987 год.



Илл. 1-2. Кадры из анимационного фильма «Розовая кукла». Режиссер В.А. Ольшванг. Творческо-производственное объединение художественной мультипликации Свердловской киностудии при участии Школы-студии «ШАР», 1997

в детском мире свой жутковатый порядок, при воссоздании которого мастер использовал черты рисунков больных детей. По словам режиссера, игрушка, показанная гротескно, воплощает болезненное, невротическое переживание ребенка, образ ревности.

При создании картины режиссер анализировал много рисунков детей с нарушениями психики [2]. Выбор тревожного колорита продиктован темой, и связано это с тем, что нужно было добиться напряжения в цвете, графика должна была быть нервной. Он просмотрел много рисунков детей с нервными расстройствами, отталкивался от них в выборе изображения, так как стремился показать болезненное переживание, навязчивую повторяемость, заикленность [14; 15]. Его интересовал не клинический аспект, а чисто выразительный — соотношения масштабов, акценты, зачеркнутость и прочее.

Сама девочка в фильме, по словам режиссера, образ собирательный, почти абстрактный, но этим самым — привлекательный, так как в нем для автора содержится некая тайна.

Болен, болен мир маленькой героини, пылает он тревожным оттенком розового, напоминая лихорадочный румянец. И — вот ведь какая штука — в принесенной матерью коробке с подарком (он должен был заменить маму или хоть как-то скрасить ее отсутствие) оказалась кукла в розовом. Детский мир в картине Ольшванга словно оказывается вывернутым темной стороной наружу.

Про раков

Картина «Про раков» (2003) — о любви непонятой, нецененной и потому трагически оборвавшейся. А с другой стороны и у другого персонажа — о нехватке любви, о ее недостаточности, бескрылости. В основе — фольклорный сюжет из сборника Д.К. Зеленина, но нам важно, как он преобразуется в фильме.

Деревенскую девушку полюбил царь подводного мира, змей с человеческим лицом и крыльями, живущий под водой. Полюбил и похитил из-под венца. И эта история оказалась счастливой, потому что и змей был нестрашный, и девушка полюбила его, родила ему детей. И мать помнит, не разлюбила, попросилась повидать ее. Поэтому и окрашена их история в картине в те самые волшебные, дающиеся этому мастеру краски, с тем самым свечением изнутри.



Илл. 3–4. Кадры из анимационного фильма «Про раков». Режиссер В.А. Ольшванг. Свердловская студия анимации «А-фильм», 2003

А на другом полюсе картины — мать девушки. Понятно, что ей тяжело: дочь пропала, да еще при таких обстоятельствах — прямо со свадьбы, в деревне пересуды, все обходят ее, сторонятся. Но и очевидное счастье и довольство дочери, и ее дети (а старухе — внуки), и ее неиссякающая любовь к матери не примирили старуху с жизнью. Еще не видев дочкиного мужа, она решается на его убийство и разрушает весь мир, в котором живет ее дочь, да и той лишается — обернулась дочка птицей и улетела...

И вот ведь какая вещь — не было в старухе с самого начала фильма, даже когда не нарушен был привычный порядок и дело шло к свадьбе, того волшебного света, который пронизывает каждый кадр. Темно ее лицо (прямо-таки одного тона с одеждой), глух голос, опущены уголки губ. Выделяется она и угловатостью, и резкостью черт на фоне округлых лиц соседей, девушек, дочери, даже змея. Самая горячая и жертвенная, казалось бы, любовь, любовь материнская — оказалась темной, сердце материнское — глухим. Не дан ей свет, не дана подлинная любовь. В фильме изображена любовь разрушительная: там, конечно, мать — главный персонаж, который не понимает, и из-за этого остается одна и навечно виноватой, и она это осознает в конце. У нее своя жизнь. Вечно страдающая, трагическая.

И, вторя неровному внутреннему миру персонажей, изображение, выполненное на целлулоиде, скобленное, царапаное, дает эффект неустойчивости, нервозности. Для непрозрачности персонажей с обратной стороны целлулоида делалась подложка темперой.

Со вечера дождик

Щемлящую интонацию народной песни «Со вечера дождик» (2009) Валентин Ольшванг воспроизвел в одноименной картине (где песня звучит в финальных титрах).

Только история в ленте ровно обратная той, что в песне: там брат, укачивающий сестру-младенца, словно провидит ее будущую горькую долю, вполне реальную — жизнь в чужой стороне, в чужом доме, без радости, без просвета, без сострадания — в мире, в котором ей суждено стать жертвой; таков порядок вещей. В картине же (отправной точкой для нее стала сказка А.Н. Толстого «Русалка») жертва — не младенец, не женщина, а старый дед. Его любовь к пойманной вместе с рыбой



Илл. 5. Кадр из анимационного фильма «Со вечера дождик». Режиссер В.А. Ольшванг. Свердловская студия анимации «А-фильм», 2009

русалке тоже против обычного хода вещей, как наваждение. Почти не видно в этой истории радости для героя — но он словно замороженный и все делает так, будто долг исполняет, тяжело вздыхая и с озабоченным лицом. И вот уж отвезен на рынок барашек — вместо него русалке куплены леденцы. Продан любимый конь — у нее появились украшения. Уничтожен старый товарищ — кот. (В сказке еще и внук отлучен от дома). Все самое важное затягивает, как в воронку, все сгорает в этом огне, а потом и самого героя уничтожает показавшая хищную пасть русалка, вырвавшая у него сердце. При этом все жертвы необычайно трогательны, кот почти с человеческим лицом — и тем очевиднее и сила наваждения, и обреченность, а «...трагизм ситуации в том, что каждый любит по-своему...» [8]. Вот в этой обреченности и происходит стыковка деда с маленькой девочкой — героиней песни. И происходит вся эта история с дедом будто в сумерках — тогда как жизнь наполнена светом: идут на Троицу девушки к реке, ясно небо, светел березовый лес. Эта история является по сюжету зеркальным отражением истории фильма «Про раков», как верно замечает Л.Л. Ма-

люкова, и, таким образом, «эти две картины сами собой объединяются в драматическую дилогию» [6, с. 242–246].

Заключение

Анализируя творчество режиссера, мы увидели, что его картины представляют собой «перевернутый мир», ищущий любви настоящей и манящий потаенным светом. Не любимая игрушка — а детский кошмар («Розовая кукла»). Вместо всепрощающей материнской любви — страшная месть («Про раков»). Любовь, оборачивающаяся слишком жестокими жертвами и гибелью любящего («Со вечера дождик»). Основная мысль, которую транслирует Ольшванг в своих произведениях, — любовь в основе своей трагична. Но во всем этом есть тончайшая эстетика, авторский художественный трепетный почерк, который был охарактеризован как «свет-на-просвет» и который делает работы мастера поистине уникальными, словно «гипнотизирующими» зрителя. При анализе художественно-технологических решений выбранных картин выявлена тесная связь между трудоемкостью поиска формы, в которую облачается образ, и, собственно, поиском самого образа фильма.

Список литературы:

- 1 Бергсон А. Творческая эволюция. URL: http://www.bim-bad.ru/docs/bergson_creative_evolution.pdf (дата обращения 24.02.2021).
- 2 Болдырева С.А. Рисунки детей дошкольного возраста, больных шизофренией. М.: Медицина, 1974. 160 с.
- 3 Встреча с Валентином Ольшвангом в «Библиотеке киноискусства имени С.М. Эйзенштейна» в рамках клуба творческих встреч «Неформат». // KINOTE. 16.02.2011. URL: <http://kinote.info/articles/4371-vstrecha-s-valentinom-olshvangom> (дата обращения 24.02.2021).
- 4 Зайцев А.Я. К вопросу о развитии российской анимации XXI века: проект «Гора Самоцветов» // Человек и культура. 2019. № 4. С. 71–78. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29963 (дата обращения 24.02.2021).
- 5 Кривуля Н.Г. Лабиринты анимации. Исследование художественного образа российских анимационных фильмов второй половины XX века. М.: Грааль, 2002. 296 с.
- 6 Малукова Л.Л. Сверхкино. Современная российская анимация. Девяностые / нулевые. СПб.: Ассоциация анимационного кино; Умная Маша, 2013. 365 с.
- 7 Норштейн Ю.Б. Снег на траве. Книга I. М.: Фонд Юрия Норштейна; Красный пароход, 2012. 367 с.
- 8 Терещенко М. Валентин Ольшванг: «Трагедия – это когда выход один – смерть». Интервью с В.А. Ольшвангом. // Синематека. 11.02.2011. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/143957> (дата обращения 24.02.2021).
- 9 Фрейд З. Заметки о любви и переносе. URL: <https://psychoanalysis.by/2018/03/29/article-psychoanalysis/> (дата обращения 24.02.2021).
- 10 Фрейд З. Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. М.: Республика, 1995. 400 с.
- 11 Фрейд З. О сновидении // Фрейд З. Психология бессознательного. М.: Просвещение, 1989. С. 310–345.
- 12 Юнг К.Г. Конфликты детской души. М.: КАНОН+; ОИ «Реабилитация», 1997. 336 с. URL: https://crrp-p.ru/wp-content/uploads/2015/08/Karl_Gustav_YUng_Konflikty_detskoy_dushi.pdf (дата обращения 24.02.2021).
- 13 Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. URL: http://bibikhin.ru/ob_otnoshenii_analiticheskoy_psihologii_k_poetiko_hudozhestvennomu_tvorchestvu (дата обращения 24.02.2021).
- 14 Schizophrenia in Children and Adolescents. *BJPsych Advances*. 2015. September. Vol. 21. Issue 5. P. 333–341. URL: <https://doi.org/10.1192/apt.bp.114.014076> (дата обращения 24.02.2021).
- 15 Research of Fears of Preschool Age Children // *International Journal of Environmental & Science Education*. 2016. Vol. 11. No. 15. P. 8517–8535. URL: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1117783.pdf> (дата обращения 24.02.2021).
- 16 Shakespeare: *The Animated Tales Othello / Taming of the Shrew / Julius Caesar / As You Like it / Winter's Tale / Richard III*. Published January 1st 1994 by Methuen Young Books.

References:

- 1 Bergson A. *Tvorcheskaya evolyuciya* [Creative Evolution]. Available at: http://www.bim-bad.ru/docs/bergson_creative_evolution.pdf (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
- 2 Boldyreva S.A. *Risunki detej doskol'nogo vozrasta, bol'nyh shizofreniej* [Drawings of Preschool Children with Schizophrenia]. Moscow, Meditsina Publ., 1974. 160 p. (In Russ.)
- 3 Vstrecha s Valentinom Ol'shvangom v "Biblioteke kinoiskusstva imeni S.M. Ejzenshtejna" v ramkah kluba tvorcheskih vstrech "Neformat" [Meeting with Valentin Olschvang in the "Library of Cinema Named after S.M. Eisenstein" in the Framework of the Club of Creative Meetings "Neformat"]. *KINOTE*, 16.02.2011. Available at: <http://kinote.info/articles/4371-vstrecha-s-valentinom-olshvangom> (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
- 4 Zajcev A. Ya. K voprosu o razvitii rossijskoj animacii XXI veka: proekt "Gora Samocvetov" [To the Question of the Development of Russian Animation of the 21st Century: The Mountain of Gems Project]. *Chelovek i kul'tura*, 2019, no. 4, pp. 71–78. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29963 (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
- 5 Krivulya N.G. *Labirinty animacii. Issledovanie hudozhestvennogo obraza rossijskih animacionnyh fil'mov vtoroj poloviny XX veka* [Animation Labyrinths. Research of the Artistic Image of Russian Animated Films of the Second Half of the 20th Century]. Moscow, Graal' Publ., 2002. 296 p. (In Russ.)
- 6 Malukova L.L. *Sverhkino. Sovremennaya rossijskaya animacija. Devjanostye / nulevyje* [Superkino. Modern Russian Animation. Nineties / noughties]. St. Petersburg, Associacija animacionnogo kino Publ., Umnaya Masha Publ., 2013. 365 p. (In Russ.)
- 7 Norshtejn Yu. B. *Sneg na trave* [Snow on the Grass]. Book I. Moscow, Fond Yuriya Norshtejna, Krasnyj parohod Publ., 2012. 367 p. (In Russ.)
- 8 Tereshchenko M. Valentin Ol'shvang: "Tragediya – eto kogda vyhod odin – smert'". Interv'ju s V.A. Ol'shvangom [Valentin Olschvang: "Tragedy is When There is Only One Way Out – Death. Interview with V.A. Olschvang]. *Sinematika*, 11.02.2011. Available at: <http://www.cinematheque.ru/post/143957> (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
- 9 Frejd Z. *Zametki o lyubvi i perenose*. [Notes on Love and Transference]. Available at: <https://psychoanalysis.by/2018/03/29/article-psychoanalysis/> (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
- 10 Frejd Z. *Hudozhnik i fantazirovanie* [Artist and Fantasizing], transl. from german, ed. R.F. Dodel'cev, K.M. Dolgov. Moscow, Respublika Publ., 1995. 400 p. (In Russ.)
- 11 Frejd Z. O snovidenii [About Dream]. Frejd Z. *Psihologiya bessoznatel'nogo* [Psychology of the Unconscious]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1989, pp. 310–345. (In Russ.)
- 12 Yung K.G. *Konflikty detskoj dushi* [Conflicts of the Child's Soul]. Moscow, KANON+ Publ., OI "Reabilitacija", 1997. 336 p. Available at: https://crrp-p.ru/wp-content/uploads/2015/08/Karl_Gustav_YUng_Konflikty_detskoy_dushi.pdf (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
- 13 Yung K.G. *Ob otnoshenii analiticheskoy psihologii k poetiko-hudozhestvennomu tvorchestvu* [On the Relation of Analytical Psychology to the Poetic and Artistic Creativity]. Available at: http://bibikhin.ru/ob_otnoshenii_analiticheskoy_psihologii_k_poetiko_hudozhestvennomu_tvorchestvu (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
- 14 Schizophrenia in Children and Adolescents. *BJPsych Advances*, 2015, September, vol. 21, issue 5, pp. 333–341. Available at: <https://doi.org/10.1192/apt.bp.114.014076> (accessed 24.02.2021).
- 15 Research of Fears of Preschool Age Children. *International Journal of Environmental & Science Education*, 2016, vol. 11, no. 15, pp. 8517–8535. Available at: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1117783.pdf> (accessed 24.02.2021).
- 16 Shakespeare: *The Animated Tales Othello / Taming of the Shrew / Julius Caesar / As You Like it / Winter's Tale / Richard III*. Published January 1st 1994 by Methuen Young Books.

УДК 791.4

ББК 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-466-493

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: колесный транспорт, изобретения, велосипед, образ жизни, привыкание, российский кинематограф, столицы, провинция, Александр II, Лев Толстой.

Сараскина Людмила Ивановна

Литературные и экранные образы первых отечественных велосипедистов и их велосипедов

Статья посвящена многовековой истории создания и совершенствования велосипедов, в которой участвовали изобретатели разных стран и народов. Рассмотрена эволюция этого колесного транспорта, ставшего популярнейшим средством передвижения в городской среде и сельской местности: езда на велосипеде во многих странах стала образом жизни. Анализируется проблема привыкания к зрелищу «наездников на колесиках», особенно женщин, и разница восприятия технических новшеств в столицах и провинции. Российский кинематограф зафиксировал этапы внедрения велосипедов в повседневную жизнь страны начиная с 1860-х по 1895-й год. Художественные фильмы «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» (1979), «Мертвый дом» (1932), «Человек в футляре» (1939), а также ретросериал «Анна-детектив» (2016–2020) с разной степенью подробностей показали, как осваивала Россия европейское новшество.

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

Keywords: wheeled transport, inventions, bicycle, the way of life, getting accustomed, Russian cinema, capital cities, provincial towns, Alexandre II, Lev Tolstoy.

Saraskina Liudmila I.

First Russian Cyclists and Their Bicycles:
Images in Literature and in Cinema

The paper, first, recapitulates the centuries-long history of designing and developing bicycles; in this history, inventors from many countries have taken part. As a result of the evolution of this wheeled transport, bicycles have become the most popular vehicles in cities as well as in villages; in many countries cycling has become the way of life. But, at the beginning, it was quite a problem to get accustomed to the sight of “riders on wheels”, especially if they were women. In capitals and in provincial towns, perceptions were quite different. The Russian cinema has documented the stages of introducing bicycles into the everyday life of the country, from the 1860s up to 1895. The feature films *A Few Days from the Life of I.I. Oblomov* (1979), *The House of the Dead* (1932), *Man in a Shell* (1939), as well as the retro-serial *Anna, the Detective* (2016–2020) have shown, with more or less details, how this and other European innovations were domesticated in Russia.

Велосипед как вся наша жизнь:

чтобы не упасть, нужно продолжать движение!

Любишь кататься — люби и катайся!

Велосипедные поговорки

Каждый из нас хотя бы раз в жизни употребил фразу «изобрести велосипед». Ее значение понятно: не стоит изобретать то, что уже давно придумано, усовершенствовано и прекрасно работает. Не стоит заново открывать Америку. Не нужно ломиться в открытые двери.

И все же банальная как будто фраза полна буквального смысла, потому что велосипеды люди без устали изобретали на протяжении веков, не повторяясь, экспериментируя с моделями и конструкциями, формой и величиной колес, их количеством, материалами и приспособлениями. Велосипед как конструкция на колесах, которая приводится в движение мускульной силой человека, — старейшее из изобретений. Старейшее, но не устаревающее. Во всем мире велосипеды стали популярнейшим народным транспортным средством.

История изобретения велосипедов, как и изобретения колеса, — это впечатляюще огромный путь развития науки и техники, совершенствования инженерной мысли и воображения. Следы безымянных изобретателей велосипедов уходят в глубокую древность.

В разных местах Европы, Ближнего Востока, Месопотамии археологи находили рисунки, схемы, глиняные модели, останки колесных устройств. Колесо из ясеня и дуба, основную деталь велосипеда (радиусом 70 сантиметров и толщиной 5 сантиметров), возраст которого превышает пять тысяч лет, откопали на территории современной Словении, недалеко от Любляны. Древнему Риму еще во II веке до н.э. были знакомы шестеренки, цепи, кривошипно-шатунные механизмы; соединив их с колесом, античный Рим мог бы изобрести велосипед четыре тысячи лет назад.

Колесные устройства, приводимые в движение силой человека, создавались в античном мире сплошь и рядом — талантливых изобретателей хватало всегда и везде. Первые свидетельства о таких устройствах относятся еще ко времени Александра Македонского. «В IV веке до новой эры Посейдониос — военный инженер короля Филиппа Македонского — изобрел „гелеполь“ — штурмовую башню

с мускульным приводом, которую передвигали находившиеся в ней люди. В такой башне греческие воины могли безопасно подобраться к стенам вражеской крепости. С помощью ручных лебедок и полиспастов они приводили в движение огромные колеса, связанные канатами с небольшими ведущими катками ходовой части. Некоторые из штурмовых башен были управляемыми. Сын Филиппа Александр Македонский в 332 году до новой эры использовал самоходные штурмовые башни при осаде финикийского города Тира. Высота многоярусных „гелеполей“ Александра достигала 53 метров, что значительно превышало высоту стен осажденной крепости. Самоходные осадные орудия разных размеров и конструкций упоминаются и в хрониках более позднего времени»⁽¹⁾.

Наряду с гигантскими штурмовыми башнями конструировали и легкие экипажи с мускульным приводом. Таким был «гамаксион» Дионисия Младшего — тирана Сиракуз. «Гаммаксион» успешно участвовал в состязаниях с конными повозками, но в 357 году до н.э. был принесен в жертву Аполлону в Дельфах. В 308 году до н.э. управляемый мускулоход с педальным колесом сконструировал древнегреческий механик Деметриос Фалернский⁽²⁾. В Помпеях археологи нашли изображение, похожее на велосипед⁽³⁾.

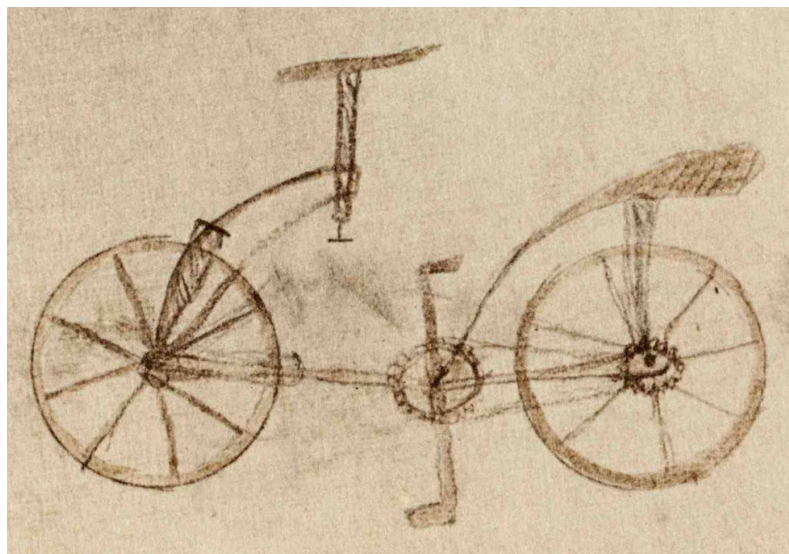
В Средние века продолжилось создание самодвижущихся повозок, приводимых в движение при помощи педалей и рычагов. Люди мечтали о таких машинах, которые не будут использовать тягу животных, а смогут двигаться самоходно, с помощью человека. В середине XIII века Фрэнсис Бэкон предсказал, что такие машины непременно будут сконструированы.

Рисунок, в котором можно узнать абрисы велосипеда, нашли даже среди бумаг Леонардо да Винчи. Правда, изучение чертежей показало, что, вероятно, они не были нарисованы рукой Леонардо и даже не его учеником Джакомо Капротти. Однако миф о великом да Винчи, причастном к изобретению велосипеда, остался.

(1) Правдивые были о веломобиле, от «гелеполя» к «самобеглой коляске» // URL: <http://www.freshdesigner.ru/velomobil-003.htm> (дата обращения 07.03.2021).

(2) Правдивые были о веломобиле, от «гелеполя» к «самобеглой коляске» // URL: <http://www.freshdesigner.ru/velomobil-003.htm> (дата обращения 07.03.2021).

(3) История изобретения велосипеда // URL: http://www.velorider.ru/bicycle_history.htm (дата обращения 09.03.2021).



Илл. 1. Чертеж велосипеда в «Атлантическом кодексе» Леонардо да Винчи
http://www.velorider.ru/bicycle_history.htm

В начале XVI века в немецком городе Пирна была изобретена карета, двигавшаяся без лошадей, с помощью системы рычагов и шестеренок. Правда, этот «велопроходец» на пути в Дрезден при большом стечении народа постыдно увяз в грязи. В 1649 году в Нюрнберге была сконструирована самоходная карета, украшенная искусной резьбой. Достаточно было нажать на рычаги, и карета начинала двигаться в любом направлении со скоростью две тысячи шагов (т.е. около полутора километров) в час, преодолевала возвышенности, давала задний ход. Тайна волшебной кареты скоро обнаружилась. Оказалось, что ее приводят в действие с помощью нехитрых механизмов — мальчишки, спрятанные внутри машины⁽⁴⁾.

Двухколесную машину — «селярифер» в 1791 году создает француз М. де Сиврак; на ней передвигались верхом, отталкиваясь ногами от земли [9, с. 7]. В России история велосипедов тесно связана

с плеядой талантливых изобретателей. Леонтий Шамшуренков представил публике в 1752 году «самобеглую коляску», в 1791 году Иван Кулибин построил «самодвижущуюся коляску», а в 1800 году Ефим Артамонов создает свою версию велосипеда: «Его приспособление состояло из рамы, переднего колеса, на котором крепились педали, а для устойчивости сзади находилось маленькое колесико. По существующей легенде, на этом велосипеде он совершил путешествие (1801) из Нижнего Тагила в Петербург, а оттуда — в Москву» [9, с. 7].

В 1817 году появляется механизм на двух колесах, запатентованный немецким бараном Карлом фон Драйзом, который впоследствии стали называть «дрезиной» [9, с. 7].

Велосипед с выразительным названием «костотряс» появился только через пятьдесят лет после изобретения дрезины. Это были очень тяжелые и очень дорогие велосипеды, которые весили 35–45 килограммов, с деталями из кованого металла, и ездили на таких велосипедах по специальным дощатым настилам в манеже.

Гелеполь, гамаксион, мускулоход, целерифера («быстроноска»), самобеглая коляска, самокатка, педальный самокат, Laufmaschine (беговая машина), дрезина, костотряс — такова эволюция колесного устройства, которое изобреталось на протяжении столетий всем миром.

Само слово «велосипед», образованное от лат. *Vēlōx* — «быстрый» и *pes* — «нога», проникло в русский язык только во второй половине XIX века.

Историю изобретения велосипеда сравнивают порой с остросюжетным сериалом: в нем много мифов, фальсификаций, мистификаций. Само появление велосипедов в России, в ее столице и в ее провинции, освоение их, привыкание к ним, эволюция отношения простого пешехода к велосипедисту — отдельный сюжет из области нравов и традиций.

Велосипеды, попадая в Россию, опередили отечественный кинематограф примерно на полвека. Как одно из самых чутких к современности искусств, кино бурно реагировало на появление в повседневном обиходе городских и сельских граждан нового транспортного средства.

О феномене русской литературы в контексте игровых искусств [1; 3; 6] написано немало серьезных работ, как и об экранизациях классики и их роли в отечественном социокультурном процессе [11].

⁽⁴⁾ Изобретая велосипед... // <https://zen.yandex.ru/media/id/5cfd4364b854e100b048de43/izobretaiia-velosiped-5d9082c9c49f2900b1b804aa> (дата обращения 09.03.2021).

Мы также недавно подробно рассматривали проблемы кинематографической работы с классическими текстами [7; 8]. Однако интересующий нас ракурс, а именно — начало вторжения в повседневную жизнь велосипедов как личного транспорта героев, а также других технических новшеств, как правило, остается вне сколько-нибудь существенного внимания ученых и критиков.

Попробуем посмотреть отечественные фильмы, где появляются велосипеды и велосипедисты, в хронологическом порядке изображенного в них времени.

Итак, первым среди них окажется роман И.А. Гончарова «Обломов». Он был написан в период с 1847 по 1859 год и впервые опубликован в 1859 году в первых четырех номерах журнала «Отечественные записки». Это было время общественного возбуждения, канун крестьянской реформы; и хотя роман воспринимался как протест против косности и застоя, как призыв к обновлению страны, велосипеды в нем не упоминаются.

Однако двухсерийный фильм Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни И.И. Обломова», снятый по мотивам романа Гончарова на киностудии «Мосфильм» в 1979 году по сценарию Александра Адабашьяна и Никиты Михалкова, имел большие отличия от литературного первоисточника. *«Нам хотелось подойти к существу романа с несколько иной стороны, повести разговор не об опасности обломовщины, а об опасности, если можно так выразиться, штольцевщины, о прагматизме, вытесняющем, пожирающем в человеческой душе духовность»*⁽⁵⁾, — так комментировал свой замысел режиссер, одинаково внимательно относящийся и к современной тематике, и к русской классике [4].

Одним из говорящих материальных отличий фильма от романа как раз и стал пресловутый велосипед. Андрей Штольц привозит его из Европы — то ли из Парижа, то ли из Лондона, то ли из Швей-

царии, откуда он слал Обломову письма и звал его приехать, но тот, не на шутку увлеченный Ольгой Ильинской, ехать так и не собрался: напрасно большой английский кожаный чемодан, купленный ему Штольцем, пылится в комнате за дверью. Замечу попутно: Штольц привез из Европы не только велосипед, но и невиданную еще здесь овощережку — символ европейского здорового питания. Он ставит изящную портативную машинку на обеденный стол и перед глазами проголодавшегося Обломова измельчает в тонкую стружку морковку и капусту: разложив смесь по тарелкам, Штольц демонстрирует правильный завтрак. Это был вызов тучному мясоеду Обломову.

Привезенный в подарок Ольге Ильинской велосипед должен был поразить воображение дачников.

«Можно, я покажу то, что вы привезли?» — радостно кричит Обломову восторженная Ольга и бежит к крыльцу дома, где остановился Штольц.

«Скоро весь мир будет путешествовать на таких машинах», — уверенно говорит довольный своей предприимчивостью Штольц.

Но напрасно он будет звать Илью Ильича прокатиться на «машине» (слово «велосипед» в фильме так ни разу и не прозвучало). За минуту до появления «машины» Штольц наносит другу сокрушительный удар. «Все знаю, Илья, все...», — говорит ему Штольц, перед которым, как о проделанной работе, отчиталась Ольга: тут и ее переписка с Обломовым, и их поцелуи, и ночь в беседке у дома Ольги, где Обломов пережидал грозу.

Получается, что предали Обломова оба; по лицу Ильи Ильича пробежала болезненная судорога, он не может сдержать слез. Видя, однако, как радуется Ольга при виде чудо-машины, он все же бежит к ней, и вдвоем с Андреем, по обе стороны руля, они катают красавицу-барышню.

Но — таких машин, какая показана в картине, тогда еще не было даже и в Европе. Трицикл, или велотрайка, который был дамским велосипедом о трех колесах (два огромных сзади и одно маленькое спереди, с рулем, педалями и резиновыми шинами), появится только через полвека. А первую модель велосипеда привезет в Россию император Александр II, возвратившись из Парижа, где в 1867 году проходила Всемирная выставка: там он и приобретет двухколесную модель под названием «костотряс», имевшую все основные призна-

(5) «Несколько дней из жизни И.И. Обломова». Авторы о фильме // Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/movies/470/neskolko-dnei-iz-zhizni-i-i-oblomova> (дата обращения 11.03.2021).



Илл. 2. Кадр из фильма «Несколько дней из жизни И.И. Обломова», режиссер Н. Михалков, 1979

ки современного велосипеда⁽⁶⁾. Конструкция была очень тяжелая, без шин, езда требовала идеально ровной поверхности и хорошей сноровки. Первой «трассой» для катания стали — сейчас трудно в это поверить — залы Зимнего дворца: сыновья и племянники Александра II с энтузиазмом гоняли по его прекрасным паркетам.

«Костотрясы» изготавливались из дорогостоящих материалов и стоили целое состояние: цена хорошего револьвера составляла двадцать пять рублей, за велосипед отдавали от четырехсот рублей и выше; позволить себе такое средство передвижения мог далеко не каждый. Трехколесная машина, удобная и надежная, показанная в фильме, была в начале XX столетия приобретена для больного гемофилией наследника престола царевича Алексея, ибо случайное падение могло стоить мальчику жизни.

⁽⁶⁾ Что такое костотряс? // История.ПФ. URL: <https://histrf.ru/biblioteka/b/chto-takoe-kostotrias> (дата обращения 09.03.2021).

II

Чудо-машина в картине Михалкова — это такая забава, при виде которой Ольга мгновенно забывает Обломова. Замечу: в романе Ольга рассказывает Штольцу о своих отношениях с Обломовым лишь после разрыва с ним; в фильме же ее чувство легко улетучивается сразу после приезда Штольца. Именно после сцены катания на велосипеде Обломов окончательно убеждается, что ему никогда не догнать Ольгу и Штольца, что он не ровня им, и он навсегда уходит из их жизни.

Дамский трицикл в картине «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» — это и есть символ штольцевщины, неумолимого прагматического времени, которое пока не наступило, как и модель, которую пока не изобрели. Но поскольку прогресс остановить невозможно, он так ускорит течение жизни, что снесет старый уклад вместе с Ильей Ильичем и всеми теми, кто не поспевает за нововведениями, кто пасует перед неизбежностью.

Вопрос, стоит ли радоваться прогрессу, который не щадит и не жалует отстающих, остается открытым, с оттенком ностальгии, под густой тенью сомнения.

1880 годы — время бурного проникновения велосипедов в Россию. Именно в 1880-м Петербургская городская управа зарегистрировала первые сто машин. В 1881-м в северной столице проходят и первые соревнования. В 1882-м велосипеды появились и в Москве. В 1883-м на ипподроме Ходынского поля, где состоялись первые в Москве велосипедные состязания, можно было слышать слова: «самокат», «колесарь», «гоночник», «циклист», «бицикл», «паук» (складные велосипеды).

Первые велосипеды вызвали серьезное беспокойство у полицейских: машины считались опасными и для наездников, и для прохожих. Поначалу ездить в черте города строго запрещалось; позже полицейские департаменты стали выдавать особые водительские права для поездок по городу, причем женщины обрели такое право значительно позже мужчин.

В 1884 году появляется «безопасный велосипед» Дж. К. Старли, именно эта конструкция лежит в основе всех современных велосипе-

дов, а спустя четыре года Дж. Б. Данлоп изобретает пневматическую шину и воздушный ниппель [9, с. 9].

Параллельно с ростом популярности велосипедов, с активным развитием и доработкой его технической базы, формировались сообщества, утверждались уставы (4 марта 1883 года — устав Царско-сельского кружка велосипедистов, 31 марта 1884 года — Московского общества велосипедистов-любителей [9, с. 9]). Общества велосипедистов добивались улучшения качества дорог.

Но поначалу простая публика, мещане и городские обыватели шарахались при виде велосипедов и велосипедистов. Так, в 1881 году петербуржцы, гуляя в общественном саду, могли видеть, как на высоком колесе, к которому сзади прилепилось колесо маленькое, сидит человек в котелке и крутит педали, укрепленные на переднем колесе.

— Эй, черт на дьяволе! — кричали мальчишки.

— Вот чудище, — ахали старушки и крестились.

Наиболее просвещенные гуляки снисходительно улыбались: это же бицикл!⁽⁷⁾

Вскоре к «чудищам-бициклам» общество притерпелось и привыкло.

Кинематограф, однако, запомнил первоначальное отношение к людям на колесах, к тем, кто сидит верхом на «чудище» и крутит педали: консервативные обыватели видели в них возмутителей общественного спокойствия, хулиганов, бунтарей, почти разбойников.

В 1932 году на киностудии «Межрабпом-фильм» режиссером Василием Федоровым был создан первый байопик о Ф.М. Достоевском «Мертвый дом». Это было звуковое черно-белое полнометражное кино (80 мин.) — вторая звуковая картина советского кинематографа, которому необходимо было готовиться к юбилейной дате: в 1931 году исполнялось сто десять лет со дня рождения и пятьдесят лет со дня смерти писателя.

Фильм был поставлен по сценарию писателя, критика и киноведа В.Б. Шкловского — того самого, кто на Первом Съезде советских

писателей поддержит яростное нападение Максима Горького на Достоевского: «С торжеством ненасытного мстителя за свои личные невзгоды и страдания, за увлечения своей юности Достоевский... показал, до какого подлого визга может дожить индивидуалист из среды оторвавшихся от жизни молодых людей 19–20 столетий» [5, с. 10]. Шкловский азартно присоединится к руководящему слову: «Я сегодня чувствую, как разгорается съезд, и, я думаю, мы должны чувствовать, что если бы сюда пришел Федор Михайлович, то мы могли бы его судить как наследники человечества, как люди, которые судят изменника, как люди, которые сегодня отвечают за будущее мира» [5, с. 155].

Вениамин Каверин, вспоминая много лет спустя те события и те страсти, писал: «Может быть, Горький был бы осторожнее, если бы он мог представить себе, какие постыдные последствия будут вызваны его нападением на Достоевского. С его тяжелой руки Достоевского стали травить в истории литературы. Его объявили прямым союзником Гитлера, вдохновителем фашизма. Вслед за Шкловским его стали называть изменником все кому не лень. <...> Те, кто вынесли приговор Достоевскому, не понимали, что приговорены они. Недаром же Шкловский, изгнавший его за „измену“, впоследствии изменил себе, принявшись через тридцать лет наверстывать потерянное время» [2, с. 43–44].

Однако сценарий «Мертвого дома» и сам фильм создавались как раз в духе «измены», в стилистике «подлого визга». На второй минуте картины звучит крайне экзальтированная речь Достоевского на открытии памятника Пушкину в Москве, с его знаменитым «Смирись, гордый человек!» (артист МХАТ Николай Хмелев). В картине этот хрестоматийно известный монолог звучал с изрядной долей фанатизма, в радикальном сокращении и с утратой главного — мысли о Пушкине: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского. Он верит, что спасется всесветным единением во имя Христа. Господи, Владыка живота моего! Смирись, гордый человек, и прежде всего смири свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на ниве народной. Вот наш русский социализм».

Собранные воедино осколки речи звучали установочно и должны были быть немедленно опровергнуты. Окруженный шумной, истерической толпой поклонников, провозгласивших его пророком и гением, смущенный шквалом аплодисментов, Достоевский

⁽⁷⁾ История изобретения велосипеда // URL: http://www.velorider.ru/bicycle_history.htm (дата обращения 09.03.2021).

видит молодую девушку (Ангелина Степанова): «И вам не стыдно так говорить? В нашей стране говорить о смирении? У нас Пушкина смирили. Вас! Надо говорить о бунте!» «Курсистку проследить и арестовать!» — приказывает жандармский чин (Михаил Жаров), наблюдающий за происходящим. «Нигилистка! Вон! Надо арестовать ее!» — кричат из толпы. Достоевский будто не слышит и упоенно проповедует молодым поклонникам: «Наша земля нищая. Но эту нищую землю в рабском виде исходил, благословляя, Христос!»

И снова аплодисменты, лавровый венок, поклоны, всеобщее ликование.

И только одинокий голос с балкона писателя Глеба Успенского, народника (Василий Ковригин) сокрушенно произносит вслух, в воздух: «А ведь пытался быть социалистом...».

«Ваша речь — наша победа, — объясняет в номере гостиницы нерадостному Федору Михайловичу его грозный собеседник, обер-прокурор Святейшего правительствующего Синода Константин Победоносцев (Николай Подгорный), показанный в картине злым гением писателя, мифическим Кощеем Бессмертным. — Вы овладеваете молодежью. Последние номера „Дневника писателя“ будут также представлены Государю Императору. Вы один из тех, кто сдерживает революцию. Ваша борьба как публициста и художника с народолюбцами нами достаточно оценена. Вы боретесь с этой мразью, с *этими жидами и велосипедистами* (! — Л.С.), которые погубят Россию»⁽⁸⁾.

Достоевский не реагирует.

Замечу: время действия эпизода — 1880 год. Победоносцев давно принят в императорской семье и приближен к ней — он преподавал законоведение наследникам престола — будущим императорам Александру III и Николаю II, у которых пользовался большим уважением. Он не мог не знать об их увлечении, ведь именно они вместе с императором Александром II были первыми велосипедистами России. И конечно, он никак не мог сказать то, что ему предложено сценарием.

⁽⁸⁾ Возможно, сценарист для сугубой компрометации К.П. Победоносцева, с его репутацией реакционера, воспользовался старым анекдотом: «Разговор в поезде. — Бейте жидов! — Вмешивается старый еврей. — И велосипедистов! — А почему велосипедистов? — А почему евреев?» // Анекдоты про велосипедистов. URL: <https://vysokovskiy.ru/anekdot/velosipedistov/> (дата обращения 01.03.2021).



Илл. 3. Кадр из фильма «Мертвый дом», режиссер В. Федоров, 1932

Велосипедисты (велосипеды в картине не появляются) оказались нужны сценаристу как символ революционерства, как образец такого технического прогресса, который, согласно представлениям Победоносцева, стремится подорвать моральные устои общества. При этом был скомпрометирован не только Победоносцев, но и Достоевский, который не решается возразить собеседнику и фактически поддает ему: «Я должен искупить мои прошлые заблуждения. Ваше влияние и руководство мне очень нужны».

Нечего и говорить, что отношения Достоевского и Победоносцева были нарочито искажены и деформированы, если не сказать — первераны. Но таков был замысел картины: внушить советскому зрителю твердое убеждение в идейном предательстве Достоевского, наглядно показать, как смиренно подчиняется он гипнотическому влиянию могущественного мракобеса обер-прокурора Победоносцева.

Но — велосипеды и их наездники разных национальностей не были повинны в гибели Российской империи. Новый колесный транспорт дал старт строительству и ремонту дорог, стимулировал

производство автомобилей, путешествия и спорт, в частности сыграл важную роль в эмансипации женщин. Под влиянием езды на велосипедах изменилась сама женская мода, позволившая дамам снять наконец тесные корсеты, отказаться от нелепых платьев с турнюром («хвостом») и надевать для езды «на колесиках» широкие шаровары или прямые длинные юбки.

III

«Анна-медиумъ», 1-я пилотная версия мистического ретросериала «Анна-детективъ», открывается титром: «1887 годъ. Уѣздный городъ Затонскъ».

Девица Анна Миронова, дочь адвоката (Александра Никифорова) в кружевной белой блузке навывпуск и в черных широченных шароварах разъезжает (видно, что еще только учится) по булыжной мостовой, то и дело натываясь на прохожих. Приехавший в Затонск сыщик из Петербурга Яков Штольман (Дмитрий Фрид) сразу замечает неопытную велосипедистку: едва не сбив приездего, она спешит извиниться. «Провинция!», — подумал было столичный чин, шагая по ухабистой дороге в центре города. «Хотя...» — возражает он сам себе, разглядев девицу и услышав ее милое: «Excusez-moi!».

- Господи, не убила бы на этом лисапед, — тревожится дама на променаде.
- Велосипеде, мать, — поправляет даму ее пожилой спутник.
- Может быть, — нервно соглашается она. — Гоняет по всему городу в шароварах, народ пугает.
- И не говорите, — вступает в разговор мать девушки (Ирина Сидорова); она прогуливается с этой же компанией знакомых. — Что за дурацкая забава эти современные штуковины.
- Притом что девушке это неприлично, да и опасно, — подхватывает дама.
- Анна всегда все делает по-своему. И дядя ей в этом потакает. Вот зачем дядя привез ей этот велосипед из Франции? А это ее увлечение спиритизмом?
- Вот-вот. Без дяди здесь не обошлось.

Чуть позже нервическая татапа взволнованно скажет дочери: «Столько приличных юношей, ходи, выбирай, дружи. Мы же с отцом не будем против».



Илл. 4. Кадр из фильма «Анна-медиумъ». Пилотная версия сериала «Анна-детективъ», режиссеры Ф. Герчиков, Е. Семенов, С. Мезенцев и др., с 2016 года

«Анна-детективъ» (*Anna, the Detective*, реж. Ф. Герчиков, Е. Семенов, С. Мезенцев и др., 2016–...) покажет в начале первого сезона героиню в другой велосипедной униформе: сыщик Яков Штольман увидит на улице Затонска девушку в модных укороченных шароварах с манжетами, белых чулках и бежевых ботинках на шнуровке, лихо гонящую по улицам на двухколесном дамском велосипеде последней модели: низкая рама, звонок на руле, педали, удобное кожаное седло.

Девушек-велосипедисток провинциальный Затонск и в самом деле еще не видел; дядя Петр Иванович Миронов (Борис Хвошнянский) привез любимой племяннице подарок — новомодную игрушку из Парижа, и девушка радостно благодарит: «Дядя, ты всегда что-то необыкновенное придумашь». Мать Анны недовольна: езда дочери по городу на «этих механизмах» — равносильна землетрясению, пересудов хватит на неделю. «Это невозможный ребенок», — страдает она: дочь непослушна, пышным платьям «с хвостом» предпочитает мужские штаны, на женихов не смотрит. В Затонске Анну называют «барышня на колесиках», «девушка на этой штуке», «амазонка, летающая верхом на этой механизме».

Но езда на велосипеде в жизни Анны Мироновой, недавно окончившей гимназию, продержится недолго: для нее это и в самом деле окажется мимолетным развлечением, дерзким способом заявить о своей непохожести на прочих провинциальных барышень. Она наделена уникальным и таинственным даром — способностью вызывать души умерших и общаться с ними. На протяжении многих серий девушка пытается понять — эта ее способность дарована ей в награду или в наказание? Вызывая духов умерших, она помогает живым или губит их? Очень скоро она откроет для себя «Книгу мѣдиумов» Аллана Кардека⁽⁹⁾, внимательно изучит ее и начнет «практиковать» с духами убитых, помогать в расследованиях сыщику Штольману, в которого влюбится без памяти, и станет надевать, наконец, свои лучшие наряды — их окажется так много, что хватит на все 56 серий первого сезона, для любых случаев, для всех времен года.

Во втором сезоне, действие которого происходит пять лет спустя, велосипедами вовсю пользуются уже и начальник затонского сыска Трегубов (Николай Денисов), и доктор Милц (Андрей Лукьянов), и безымянные городские почтальоны. Город привык к людям на колесиках и успокоился, хотя все еще дивится Анне — она успела выучиться в Париже на сестру милосердия и служит ныне в городской больнице Затонска. «Женщина-врач — это скандал какой-то», — с недоумением судачит некая гостя в доме Мироновых; и даже захворавший полицейский чин Трегубов, беря из аптечки Анны сердечные капли,

(9) Речь идет о «практическом руководстве для изучающих спиритизм, медиумов и вызывателей духов» — книге одного из основателей французского спиритизма Аллана Кардека (1804–1869). В картине присутствует реальное парижское издание русского перевода «Книги Мѣдиумовъ» 1864 года. Упоминается «Книга джунглей» Редьярда Киплинга — книжная новинка на английском языке, привезенная из Петербурга и только что вышедшая в Лондоне (рассказы из сборника действительно были впервые опубликованы в 1893–1894 годах). Фигурируют и сюжетно обыгрываются три реально существующие книги: солидный фолиант «Энциклопедия ересей и опасныхъ культовъ», эротический роман Веры Крыжановской (1861–1924) «Два сфинкса» и французское издание истории катаров (Les Cathares). Персонажи охотно и к месту цитируют произведения Шекспира, Тургенева, Островского, Льва Толстого. В книжную лавку Затонска приходит популярный журнал «Звезда», издававшийся страстным поклонником приключенческой литературы П.П. Сойкиным, где печатались первые русские переводы рассказов Артура Конан Дойла; в 1894-м это были «Изумрудная диадема» и «Голубой карбункул». В продаже и первые выпуски «Русских символистов», подготовленные Эллисом (Л.Л. Кобылинским).



Илл. 5. Кадр из фильма «Анна-детективъ», режиссеры Ф. Герчиков, Е. Семенов, С. Мезенцев и др., с 2016 года

признается: «Я человек старомодный, мне трудно представить себе женщину в роли доктора».

Для Затонска образца 1894 года свежей новостью явится и телефонная связь: в Петербурге ее уже прочно освоили, аппараты имеются даже и в частных домах, а в Затонске первый аппарат будет приобретен пока только для полицейского управления. Начальник полиции не будет знать, как подступиться к агрегату, как держать трубку, куда говорить, где слушать, что нажимать; он будет кричать во весь голос, полагая, что благодаря громкому крику он будет услышан в полицейском ведомстве Ярославля.

Велосипед и телефон, только что вышедшие книги, которые читатели Затонска могут выписывать из столиц через недавно открытую здесь книжную лавку, — не единственные технические и интеллектуальные новинки сериала: героиня с подачи влюбленного в нее соседа-помещика Клюева (Максим Радугин) осваивает только что появившийся в Затонске фонограф, привезенный просвещенным помещиком из Европы. Анна звонко импровизирует: «Сегодня 6 июня

1894 года. Погода замечательная, и мы с Андреем Петровичем записываем мой голос». Потом с изумлением, не узнавая произнесенные ею фразы, слушает запись, пока еще несовершенную, — для русской провинции конца XIX века это так или иначе было равносильно волшебству. (В начале 1890-х, когда фонограф впервые демонстрировался в России, его называли «говорящей механической бестией», и, по слухам, хозяин «бестии» был судим и приговорен к трем месяцам тюрьмы за якобы мошенничество; судебские чины, не верившие в чудеса технического прогресса, полагали, что в городе действует банда чревоушителей.)

В доме Клюева можно увидеть и еще одну доселе невиданную в Затонске новинку: граммофон с пластинками. Новшество было запатентовано немецко-американским изобретателем Эмилем Берлинером в 1887 году — позже граммофон назовут «зеркалом времени»; аппарат, способный качественно воспроизводить звук, станет мировой сенсацией. В 1895 году будет основана фирма для производства грампластинок Berliner's Gramophone Company, но Анна в гостях у Клюева слушает поющий граммофон с небольшим опережением, в 1894-м.

Этот же помещик Клюев, человек образованный, объехавший полмира, побывавший в Африке и на Тибете, изучавший химию и механику, будет приятно поражен, узнав о выдающихся способностях Анны: «Большая редкость встретить молодую деятельную женщину в русской провинции». Она ответит на комплимент: «Я бы очень хотела, чтобы это изменилось». Серьезно относясь к врачебной науке, Анна выписывает всемирно известный журнал из области «доказательной медицины» The Lancet Infectious Diseases. (В картине он показан как «Ланцет», с обложкой на русском языке, хотя, издаваемый с 1823 года по-английски, русской версии в конце XIX века он не имел. Вполне простительная вольность сценаристов.)

Сериальным сыщикам уже известен фокус мошенников с «живыми картинками» — движущимся изображением, или кинетоскопом, замечательным изобретением Томаса Эдисона (патент 1893 года). Клюев приобретет для своего имени паровую машину Парсонса,

которая вырабатывает электричество⁽¹⁰⁾, захочет внедрить в поместье самые передовые технологии, а также построить школу для крестьянских детей. Его огромная домашняя библиотека, лучшая в Затонске, располагает такими раритетами, как «Древности российского государства» и «Зеркало тайных наук и отражение судьбы человека. Чёрная и белая магия» — полное собрание чародейства в двенадцати частях.

Вскоре Клюев похвалит и мать Анны, Марию Тимофеевну, сочиняющую под музыку из граммофонных пластинок (аппарат появился уже и в доме Мироновых) злободневные заметки для частного издания «Дамский Угодник»: «Взгляд женщины на мир — это то, чего нам всем сейчас не хватает». Издатель газеты «Затонский телеграф», колоритнейший господин Рябушинский (Юрий Внуков), переманив сочинительницу в свое издание, выкажет себя приверженцем всего передового — ибо возмутительна «невозможность для женщины заняться каким-нибудь полезным делом из-за общественных предрассудков». Мария Тимофеевна напишет роман о любви «Страсть и позорь», главы которого возьмется публиковать петербургский «Вестник Европы» (1866–1918). Нищие в ночлежке с трудом, по слогам, читают запрещенный в России и изданный на русском языке за границей роман «Что дѣлать?»; запрет с него будет снят только в 1905 году.

Российская провинция конца XIX века в своем стремлении не отстать от передовых тенденций жила в предчувствии грандиозных перемен — и по части велосипедов, и по части *другой* литературы, и ради всего того нового, что изобретала и предлагала жизнь. Героиня сериала Анна верит, что лет через пять-десять все в России изменится неузнаваемо. Ее современники наверняка узнают (в третьем сезоне), что в декабре 1895 года в Париже демонстрировалось гениальное изобретение братьев Люмьер — проекционный аппарат «синематограф».

Иллюзия реальности в сериале усиливается тем, что даже о похищении Анны неким гностическим злодеем накануне ее венчания с сыщиком Яковом Штольманом развернуто сообщает столичная газета «Петербургскія вѣдомости» № 184: «Затонская драма в домѣ

⁽¹⁰⁾ «Турбина Парсонса» — конструкция английского инженера Чарлза Алджернона Парсонса действительно была абсолютной технологической новинкой и стала символом промышленной революции конца XIX столетия.

литераторши Мироновой». Портрет Анны большого формата помещен на первую полосу.

Велосипеды приходили в наш мир не в одиночестве — с ними вместе являлись самые разные новшества: книжные знания и издания, технические руководства, вероучительные практики, исторические предания, медийные сенсации, мифы и ереси.

IV

Пройдет еще десять лет. Обитатели русских провинциальных городов окончательно привыкнут ко многим техническим новинкам и, конечно, к велосипедам, и «барышни на колесиках» уже не будут никого удивлять. Жители сел и деревень перестанут считать велосипеды и велосипедистов нечистой силой и шарахаться от них. Знаменитая американская суфражистка Сьюзен Энтони (1820–1906), боровшаяся за женское равноправие, скажет: «Я думаю, что велосипед сделал больше для эмансипации женщин, чем все остальное вместе взятое. Он дает женщинам ощущение свободы и независимости. Сердце мое наполняется радостью всякий раз, когда я вижу женщину на велосипеде... это — зрелище свободной, неугнетенной женщины»⁽¹¹⁾.

Вслед за первым русским велосипедистом императором Александром II, освоившим велосипед, когда ему было 49 лет (он к тому же был страстным любителем охоты на медведя, собрал коллекцию охотничьих рогатин, создал Московское охотничье общество, ввел в моду катание на коньках, которое охватило петербургский высший свет после того, как в 1860 году он велел залить каток у Мариинского дворца, где катался на виду у горожан), ездой на велосипедах стал увлекаться и стар и млад.

А Льву Толстому было уже 67 лет, когда в 1895-м он впервые сел за руль велосипеда, очень быстро освоил езду и полюбил ее всей душой. Он ездил не только на короткие расстояния по улицам Москвы, но совершал и длинные велосипедные поездки — из Москвы и Ясной Поляны, научил кататься своих детей и охотно позировал с велосипедом для фотографий. Настороженное отношение жены писателя,

Софьи Андреевны, к велосипедному увлечению мужа его не останавливало, а Московское общество велосипедной езды не только восторженно приняло Толстого в свои ряды, но и презентовало ему английский двухколесный велосипед марки Rover. Журнал «Циклист» в нескольких номерах 1895 года публиковал заметки о первых велосипедных уроках графа Толстого, катающегося в манеже в своей традиционной блузе.

Сегодня Льву Толстому присвоили бы модный термин «trendsetter»; так ныне называют людей, кто раньше других воспринял новые идеи и своим личным примером способствовал внедрению новшества в повседневную жизнь. Так случилось и с первым фотоаппаратом, который Толстой купил в 1862 году. «Везти его пришлось на телеге, запряженной двумя лошадьми — уж больно громоздкий и тяжелый был агрегат. Лев Николаевич сам настроил аппарат (что было совсем не просто), сам подготовил пластину и сделал *селфи*, то есть „сам себя снял“, как собственноручно написал он на паспарту, в которое портрет вставили»⁽¹²⁾. (Такой же громоздкий и тяжелый агрегат привезет из Петербурга в Затонск сыщик Яков Штольман; этим фотоаппаратом будут снимать жертв и места преступлений; в городе откроются два фотоателье; производство фотографий и сам процесс фотографирования постепенно станут делом настолько обыденным, что его легко и злонамеренно освоят мошенники в криминальных целях.)

До конца своей жизни Лев Толстой не оставлял и фотографию, и велосипед: известно, что он легко преодолевал расстояние от Ясной Поляны до Тулы, составляющее 15 километров.

И только гимназический учитель греческого языка Беликов из рассказа А.П. Чехова «Человек в футляре» (1898) будет яростно противиться всякому новшеству и любому новому впечатлению, тем более впечатлению колесному. «Он [Беликов] был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож,

⁽¹¹⁾ New York World. 1896. Febr. 2. 32 p.

⁽¹²⁾ Модный Лев Толстой: велосипедист, вегетарианец, любитель гаджетов и селфи // Яндексу. Дзен. 2018. 26 ноября. URL: <https://zen.yandex.ru/media/moscowstories/modnyi-lev-tolstoi-velosipedist-vegetarianec-liubitel-gadjetov-i-selfi-5bfb1758dde28b00aacccaab> (дата обращения 12.03.2021).



Илл. 6. Лев Толстой и его велосипед // Культура.РФ.
URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/velosiped/>

чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх. Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал,

были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни» [10, с. 281].

И вот неумолимая жизнь посылает учителю внезапное, пугающее зрелище, которое срывает его наповал. Собравшись жениться на хорошенькой и бойкой девице Вареньке Коваленко, сестре учителя истории и географии, он вдруг видит, как по городской улице на велосипеде катит сам Коваленко, а за ним и его сестрица — в длинной темной юбке. «Красная, заморенная, но веселая, радостная», она лихо крутит педали двухколесного, как у брата, велосипеда.

«— А мы, — кричит она, — вперед едем! Уже ж такая хорошая погода, такая хорошая, что просто ужас!» [10, с. 288].

Происходит, как сказано в рассказе, «kolossalischer Skandal». Беликов пытается найти сочувствующих. «Позвольте, что же это такое?.. Или, быть может, меня обманывает зрение? Разве преподавателям гимназии и женщинам прилично ездить на велосипеде?» [10, с. 288].

Он, однако, не мог и предположить, что коллега-учитель возразит: что, мол, тут неприличного? Пусть, дескать, катаются себе на здоровье.

Такое спокойствие поражает Беликова. «Я считаю долгом, как старший товарищ, — скажет он брату Вареньки, — предостеречь вас. Вы катаетесь на велосипеде, а эта забава совершенно неприлична для воспитателя юношества... Если учитель едет на велосипеде, то что же остается ученикам? Им остается только ходить на головах! И раз это не разрешено циркулярно, то и нельзя. Я вчера ужаснулся! Когда я увидел вашу сестрицу, то у меня помутилось в глазах. Женщина или девушка на велосипеде — это ужасно!.. Вы ходите в вышитой сорочке, постоянно на улице с какими-то книгами, а теперь вот еще велосипед. О том, что вы и ваша сестрица катаетесь на велосипеде, узнает директор, потом дойдет до попечителя... Что же хорошего?» [10, с. 289].

В одноименной экранизации «Человека в футляре» режиссера Исидора Анненского (1939), созданной сорок лет спустя после выхода в свет чеховского рассказа, Беликов (Николай Хмелев), придя с букетом к брату девицы (Михаил Жаров и Ольга Андровская), выскажет еще прямее и резче: «Я хотел просить у вас руки вашей сестры, но то, что я увидел вчера, потрясло меня так, что я едва не потерял сознание...».



Илл. 7. Кадр из фильма «Человек в футляре», режиссер И. Анненский, 1939

Экранный Беликов выглядит жестче, хитрее, опаснее, его угрозы сослуживцам — не пустые слова: дай срок, и он пустит их в ход, и тогда многим не поздоровится.

Тяжелая мысль не отпускает его и в болезни, и он бредит, полагая, что говорит с губернатором: «Я имел самые честные намерения... Я не какой-нибудь вольнодумец... я во всем подчиняюсь закону-с. Каждый нормальный индивидуум должен вступить в брак, но с особой женского пола, а не с велосипедом... Разве на велосипеде дозволено кататься женщине? Да к тому же девице? Какие-то столовые открывают, драматические кружки разрешают, скоро революцию разрешат...».

Гимназический учитель, ретроград Беликов страшится революционного и аморального влияния велосипедов на молодые умы, как и единомышленник его Победоносцев, показанный в фильме «Мертвый дом».

Жертва своей злокачественной благонамеренности, Беликов умирает, став, кажется, последним в российском кинематографе киногероем, кто еще пытался стать на пути велосипедистов обоего пола и их велосипедов.

Уже больше века велосипеды — неотъемлемая часть жизни больших и малых городов, сел и деревень. Это не только транспортное средство для взрослых мужчин и женщин, не только средство досуга и развлечения для детей и подростков, это популярнейший спорт, способ путешествовать по городам и странам.

Из дорогостоящего, опасного и громоздкого снаряда, езда на котором была зачастую экстремальным развлечением, велосипед после многих усовершенствований превратился в удобный индивидуальный транспорт, не требующий, чтобы водитель имел административные разрешения, регистрационные номера, специальные документы. Выставка в музее «Садовое кольцо» знакомит посетителей с историей зарождения и распространения велосипедной культуры и показывает эволюцию веломашин от тяжелого «костотряса» образца 1869 года (деревянные, окованные металлом колеса) до современного велосипеда, которым он стал уже в конце 1910-х годов⁽¹³⁾.

Велосипедный бум, стартовавший в XIX веке, не канул в лету: в мире насчитывается сейчас около миллиарда велосипедов. Страны Европы, Азии и Америки культивируют передвижение людей на велосипедах как образ жизни.

Кинематограф создал в XX веке более шестидесяти художественных картин про велоспорт, велогонщиков и велосипеды, с обширной географией: США, Канада, Германия, Франция, Ирландия, Италия, СССР. Началось все с итальянского фильма 1948 года «Похитители велосипедов» (*Ladri di biciclette*), драмы Витторио де Сика по одноименному роману Луиджи Бартолини. Фильм о бедняках послевоенного Рима стал классикой итальянского неореализма и мирового кинематографа в целом. Украденный у бедняка велосипед и его тщетные поиски стали символом несбывшихся надежд на спасение от нищеты и гибели. Но хочется закончить наши размышления оптимистической велосипедной мудростью: *жизнь, как езда на велосипеде — если тебе тяжело, значит ты идешь на подъем.*

(13) История велоспорта в Москве. Велосипед в дореволюционной Москве // Музей «Садовое кольцо». URL: <http://sadovoeokoltso.com/vystavki/vystavki-muzeya/istoriya-velosporta-moskvy-velosiped-v-dorevoljucionnoj-moskve/> (дата обращения 08.04.2021).

Список литературы:

- 1 Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. 432 с.
- 2 Каверин В. Из воспоминаний // Весть. Проза. Поэзия. Драматургия. М.: Книжная палата, 1989. С. 25–56.
- 3 Литература в зеркале медиа. В двух частях. М.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2016. 183 с.; 232 с.
- 4 Никита Михалков. Сборник. М.: Искусство, 1989. 252 с.
- 5 Первый Всесоюзный съезд советских писателей: стенографический отчет. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1934. 718 с.
- 6 Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. 298 с.
- 7 Сараскина Л.И. Испытание будущим. Ф.М. Достоевский как участник современной культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 600 с.
- 8 Сараскина Л.И. Нотная грамота экранизаций. Опыт конвертации словесного искусства в искусство кино // Литература в зеркале медиа. В двух частях. Часть первая. М.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2016. С. 11–91.
- 9 Современный велосипед / Под ред. И. Гуревича, А. Вишневого, Ю. Разина. СПб.: Игра света, 2009. 300 с.
- 10 Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 томах. Т. 8. М.: ГИХЛ, 1969.
- 11 Шемякин А. Диалог с литературой, или Опасные связи // Кинематограф оттепели: к 100-летию мирового кино. Отв. ред. В. Трояновский. М.: Материк, 1996. С. 132–169.

References:

- 1 Zingerman B. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov's Theater and Its World Significance]. Moscow, RIK Rusanova Publ., 2001. 432 p. (In Russ.)
- 2 Kaverin V. Iz vospominanij [From Memoirs]. *Vest'. Proza. Poeziya. Dramaturgiya* [News. Prose. Poetry. Dramaturgy]. Moscow, Knizhnaya palata Publ., 1989, pp. 25–56. (In Russ.)
- 3 *Literatura v zerkale media. V dvuh chastyah* [Literature in the Mirror of the Media. In Two Parts]. Moscow, Izdatel'skie resheniya po licenzii Ridero Publ., 2016. 183 p., 232 p. (In Russ.)
- 4 *Nikita Mihalkov. Sbornik* [Nikita Mikhailkov. Collection]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 252 p. (In Russ.)
- 5 *Pervyj Vsesoyuznyj s"ezd sovetskikh pisatelej: stenograficheskij otchet* [First All-Union Congress of Soviet Writers: Verbatim Report]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury Publ., 1934. 718 p. (In Russ.)
- 6 *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. 298 p. (In Russ.)
- 7 Saraskina L.I. *Ispytanie budushchim. F.M. Dostoevskij kak uchastnik sovremennoj kul'tury* [A Test for the Future. F.M. Dostoevsky as a Participant in Contemporary Culture]. Moscow, Progress-Tradiiya Publ., 2010. 600 p. (In Russ.)
- 8 Saraskina L.I. Notnaya gramota ekranizacij. Opyty konvertacii slovesnogo iskusstva v iskusstvo kino [The Musical Notation of the Film Adaptations. Experiments in Converting Verbal Art Into the Art of Cinema]. *Literatura v zerkale media. V dvuh chastyah. Chast' pervaya* [Literature in the Media Mirror. In Two Parts. Part One]. Moscow, Izdatel'skie resheniya po licenzii Ridero Publ., 2016, pp. 11–91. (In Russ.)
- 9 *Sovremennij velosiped* [Modern Bicycle], eds. I. Gurevich, A. Vishnevskog, Yu. Razin]. St. Petersburg, Igra sveta Publ., 2009. 300 p. (In Russ.)
- 10 Chekhov A.P. *Sobranie sochinenij: v 12 tomah* [Collected Works: in 12 Volumes]. Moscow, GIHL Publ., 1969. Vol. 8. (In Russ.)
- 11 Shemyakin A. Dialog s literaturoj, ili Opasnye svyazi [Dialogue With Literature, or Dangerous Liaisons]. *Kinematograf ottepeli: k 100-letiyu mirovogo kino* [Cinematography of the Thaw: Towards the 100th Anniversary of World Cinema], ed. V. Troyanovskij. Moscow, Materik Publ., 1996, pp. 132–169. (In Russ.)

УДК 77.044

ББК 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-494-521

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0002-0465-4728

lvovushka@yandex.ru

Ключевые слова: фотография, ностальгия, русский рок, мемориальная культура, фотовыставки.

Юргенева Александра Львовна

Фотография мира русского рока в современной рефлексии

В статье анализируются фотоснимки мира музыкального андеграунда 1970–1980-х годов. Автор проводит разбор образов музыкантов, отмечая их влияние на изображение героев русского рока в современном кинематографе. Фотография рассматривается как один из основных инструментов формирования мифа о русском роке. Его актуализацию в современном визуальном пространстве в форме выставочных проектов и альбомных изданий автор интерпретирует, исходя из представлений о мемориальной культуре. В результате проведенного исследования обнаруживается принятие контркультуры в «большую» историю СССР и ее включение в ностальгический дискурс о советском прошлом.

Yurgeneva Alexandra L.

PhD in Cultural Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts

Department, State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0002-0465-4728

vovushka@yandex.ru

Keywords: photography, nostalgia, Russian rock, memorial culture, photo exhibitions.

Yurgeneva Alexandra L.

Photography of the World of Russian Rock in Modern Reflection

The article analyzes photographs of the world of underground music in the 1970s and 1980s. The author analyzes the images of musicians and notes their influence on the image of the heroes of Russian rock in modern cinema. Photography is considered as one of the main tools for the formation of the myth of Russian rock. Its actualization in the modern visual space in the form of exhibition projects and album editions is interpreted by taking into account the ideas of memorial culture. As a result of the research, the author reveals the adoption of the counterculture in the “big” history of the USSR and its inclusion in the nostalgic discourse about the Soviet past.

Имиджевые и повседневные фотографии

Предметом нашего интереса стали сделанные в 1970—80-е фотографии музыкантов, представляющих направление русского рока во всех его проявлениях. Наиболее интересно то, в каком контексте сегодня происходит их репрезентация. Как их интерпретируют сегодня и какую роль они играют в современной культуре?

По мере роста массива современных снимков (профессиональных и любительских) растет интерес к старым фотографиям, число которых также нарастает в публичном визуальном пространстве (прежде всего в интернет-пространстве, но и в обычной продаже постоянно появляются подарочные издания тематических альбомов и иллюстрированных биографий). Можно говорить о том, что избыточное количество визуальных отпечатков современности определяет поиск визуальных документов прошлого. Алейда Ассман, ссылаясь на исследования Ульриха Гумбрехта, также отмечает эту взаимосвязь объемов сосуществующих одновременно свидетельств, принадлежащих разным темпоральным отрезкам. «Поскольку больше нельзя оставить прошлое позади, в постоянно расширяющемся настоящем различных синхронностей „нам ничего не удастся забыть окончательно“» [1, с. 204—205]. И фотографии публичных людей, в том числе рок-музыкантов, не являются исключением. Их актуализация в публичном визуальном пространстве представляет собой прямое отражение этого явления, и они служат одним из инструментов удержания прошлого в настоящем.

Имена фотографов-летописцев русского рока периода 1970—80-х хорошо известны, более того, некоторые из них оказались закреплены за конкретными коллективами: Андрей «Вилли» Усов снимал группу «Аквариум», Валерий Потапов — «Алису», а Валентин Барановский был по сути официальным фотографом Ленинградского рок-клуба. Сегодня они сами стали легендарными фигурами, неотъемлемой частью культуры русского рока. Некогда безымянные снимки рок-звезд, которые ценились поклонниками не за художественную составляющую, а просто за то, что на них был запечатлен их кумир, вновь обретают своих авторов. В фан-сообществах интернет-пространства размещается множество фотоматериалов безо всякой идентификации авторов. Однако персональные выставки и хорошо изданные альбомы, где

каждая фотография со всей архивной строгостью сопровождается подписью, заставляют обратить внимание на авторов этой фотолетописи русского рока. Эти фотографии являются одновременно и медиумами, и героями рассказываемого ими мифа. Наиболее активно своими воспоминаниями и впечатлениями от общения с музыкантами делится Андрей Усов, которому принадлежит большое число публикаций (чаще всего в форме интервью) в музыкальном ежемесячном журнале Fuzz. Причем именно ему традиционно отводится роль первопроходца в создании продуманных обложек к магнитоальбомам отечественных рок-музыкантов, то есть создании визуальных образов их музыки.

На фотографиях были запечатлены концертные выступления и эпизоды из приватной жизни музыкантов, а также создавались постановочные снимки. Для начала стоит выделить основные типы снимков, о которых пойдет речь: 1) «имиджевые», созданные во время специально спланированной фотосъемки; 2) «повседневные», сделанные в потоке жизни. Аспект, который позволяет совершить подобное разделение, — это установка фотографа и музыканта на запечатление того образа, который в дальнейшем будет явлен поклонникам и будет представлять одновременно исполняемую моделью музыку. Эти изображения впоследствии могут появиться на обложках альбомов и афишах, а также служить иллюстрациями в периодических изданиях. Их отличает спланированная композиция (расстановка музыкантов в кадре продуманна, а не случайна), концептуально подобраны фон и освещение. На последние параметры во многом влияют традиции и актуальные тенденции фешен-фотографии. Так музыканты могут позировать на абсолютно белом или черном фоне или стоя перед масштабными работами друзей-художников (например, расписанными ими стенами). На известном снимке Усова 1986 года мы видим членов группы «Аквариум», стоящих на белом фоне; в центре на переднем плане лидер группы — Борис Гребенщиков. Он держится правой рукой за левое запястье, и этот же жест повторяют находящиеся сразу позади него Всеволод Гаккель и Александр Титов (вместе эти три фигуры образуют треугольник). Все остальные музыканты держат руки в карманах. Гармоничный треугольник, где в основании стоит четыре человека, затем ряд из двух человек, а на первом плане — один, «разбивает» Петр Трощенко (у него руки скрещены на груди, и он стоит как бы между первым и вторым рядом). Такая композиция

в полной мере отражает свойственную творчеству «Аквариума» иронию, которая раскрывается в текстах песен и музыкальных решениях. Дело даже не в том, что именно такая расстановка была сознательно соотнесена с характером творчества музыкантов в процессе фотографирования, а в том, что она была принята фотографом при работе с моделями как допустимая и соответствующая.

Однако такое разделение на два типа в случае со снимками фигур русского рока довольно условно. Каждый из них являет собой образ героя биографического мифа, то есть «образ, который складывается из основных черт творчества поэта и соответствующих им особенностей его творческого поведения» [11, с. 142]. С точки зрения сегодняшнего дня все их фотоизображения 1970–80-х можно считать имиджевыми. И именно это делает их крайне интересными для изучения.

Дело в том, что их образы формируются, во-первых, непосредственно в момент исполнения музыкальных произведений, поэтому фотографии с концертов, квартирников и опенэйров отчасти также можно рассматривать как постановочные. Хотя технически это спонтанные снимки, но делаются они в тот момент, когда исполнитель уже находится в своем сценическом образе. В серии снимков с выступления группы «Автоматические удовлетворители» Валентин Барановский с поразительной точностью ловит пластику тела и мимику лица Андрея Панова (Свин). Он насмешливо отклонился назад, уперев одну руку в бок, и, прищурившись, с вызовом смотрит в зал, и мы буквально слышим его интонации, даже если никогда не видели его на сцене и не слышали аудиозаписей. Эта «звучащая» поза, тельняшка и пионерский галстук собственно и составляют его имиджевый образ. Нина Барановская сопровождает изображение словесной характеристикой, которую рождает ее воспоминания о музыканте и которая в полной мере передается фотографом на снимке: «И за этим эпатажем немногие заметили, как он артистичен...» [18, с. 42].

Во-вторых, представители русского рока для нас неразделимы с окружавшей их тогда материальной средой. Да, те, кто продолжают свой творческий путь, существуют сегодня в совершенно иных условиях, и при этом не менее дороги своим поклонникам. Но эстетическая отправная точка безусловно находится в коммунальных квартирах, сторожках и кочегарках прошлого. Алексей Дидуров замечательно



Илл. 1. На кухне в коммунальной квартире, где жил Гребенщиков. Джуди Филдс, Джоан Стингрей

пишет об этом следующее: «Когда артист балета живет соответственно своему занятию во внешнем быту, это называется „быть в форме“. Когда рок-музыкант внутри себя и вовне живет, как того требует особая музыка, призвавшая его, это — „жить в жанре“» [5, с. 110]. Здесь играет роль содержание текстов ряда исполнителей, которых можно отнести к направлению «новой искренности». Рассматривая проявление этого феномена в области поэзии, Михаил Эпштейн относил его к постконцептуализму и отмечал в качестве основной характеристики: «лирическое задание восстанавливается на антилирическом материале — отбросах идеологической кухни, блуждающих разговорных клише, элементах иностранной лексики» [21].

Отражение этих черт обнаруживается на фотографиях. Один из частых мотивов фотографий музыкантов русского рока — это квартирник, который является неотъемлемой частью отечественной музыкальной культуры андеграунда рассматриваемого периода. Такие фотографии редко обладают хорошо выстроенной композицией, и на них заметен недостаток освещения и фокусировки — им свойственны черты, по которым зритель может распознать в них любительские снимки. Однако благодаря этому зазору в качестве изо-

бражения они обладают способностью передать атмосферу домашних концертов. Это наделяет их свойством, распознаваемым смотрящим как документальность. Играет роль и недосказанность, рождающаяся благодаря тому, что в кадре оказываются фрагментированные фигуры участников и слушателей, а также предметы и мебель: они выпадают за рамки фотографии, размывая тем самым ее границы. В результате смотрящему, даже если он принадлежит к гораздо более позднему поколению, открывается исходящее от кадра «приключение», о котором пишет Ролан Барт: «Принцип приключения дает Фото возможность существовать для меня» [3, с. 11]. Они обладают притягательностью, дающей возможность пережить как реальность краткий миг происходящего в кадре. Важным представляется то, что предметный план занимает здесь довольно активную позицию. Здесь, как и на фотографиях, сделанных просто во время дружеских встреч в гостях у кого-то из музыкантов, очень хорошо различимы бытовые детали.

Связь с предметной средой повседневности особенно отчетливо прослеживается на фотографиях, сделанных Игорем Мухиным⁽¹⁾ и Джоанной Стингрей. Она и ее сестра Джуди Филдс во время нескольких поездок в СССР создали огромный массив фотографий, на которых хорошо заметно желание запечатлеть друзей-музыкантов в естественной для них среде. В своих воспоминаниях Стингрей неоднократно говорит о том, насколько «невероятным» казался открывшийся ей мир русского музыкального андеграунда [см.: 17]. И здесь речь идет именно о сочетании музыки, личных отношений и повседневных реалий. В этом не стоит усматривать погоню за экзотикой, как можно было бы подумать, скорее это было стремление к правдоподобию, и советский быт должен был помочь передать на изображениях очаровавший девушек дух. И это им удается благодаря свойству фотографии становиться коннотативным сообщением, даже если снимок сделан с намерением создать документальный отпечаток того или иного момента. Ролан Барт писал об этой специфике фотографии: «парадоксально то, что коннотативное, кодированное сообщение развивается на основе сообщения *без кода*» [2, с. 382]. Мы видим

кухню в коммунальной квартире, где жил Гребенщиков: на заднем плане плита марки «Газоаппарат», висящая на стене алюминиевая сковородка, деревянная банка-солонка, стена, выкрашенная на две трети в кондовый синий, а на треть в белый цвет. На другом снимке позади Кинчева оказались запечатлены старые электрические розетки с отвалившимся внешним корпусом и черный «тройник». И, конечно, в объектив попадают музыкальные инструменты и аудиотехника. Стингрей обращает на это особое внимание, сопроводив одну из фотографий, где Гребенщиков ставит какую-то запись на бобинном магнитофоне, подписью: «Было довольно забавно видеть, что Борис до сих пор слушает музыку на старомодном катушечном магнитофоне — крутая звезда рок-н-ролла в искривленном времени» [17, с. 82]. В ее сознании возникал парадокс несоответствия советской повседневной культуры характеру творчества Гребенщикова, которое она идентифицировала как родственное собственному опыту и вкусовым предпочтениям. Стингрей с помощью своей фотокамеры удавалось уловить еще один план значений, который актуализируется на этих снимках. Американки иногда фотографировали просто стены в квартирах музыкантов, на которых красовались плакаты и обложки пластинок западных исполнителей. В другом варианте этого мотива музыканты сами позировали, держа в руках пластинки или футболки, проникшие сквозь «железный занавес», или же книги из наследия европейской литературы. Особое место здесь занимает Николай Васин, собравший в своей квартире настоящий музей группы The Beatles: на серии снимков мы видим его демонстрирующим свои экспонаты. В этом можно распознать желание обозначить принадлежность советского андеграунда к мировой культуре, в противовес замкнутой советской.

Стоит отметить, что снимки, сделанные Джоанной и ее сестрой, — это непрофессиональные фотографии, пронизанные личной симпатией. В них нет погони за эстетическим воздействием на зрителя, а только желание попытаться заархивировать весь этот комплекс повседневной жизни и творчества, окружающий фигуры музыкантов. Выход нескольких альбомных изданий с их фотографиями и воспоминаниями свидетельствует о том, что эти изображения к настоящему времени уже полностью преодолели незримую границу между частной памятью и историей.

(1) Игорь Мухин даже сознательно «монтирует» на разворотах своей книги-альбома «Я видел рок-н-ролл» (2016) снимки музыкантов и каких-нибудь телефонных будок, случайного «скучного» прохожего или части советского почтового ящика с гербом.



Илл. 2. Олег Гаркуша.
Виктория Ивлева, 1980-е

Стингрей также принадлежат постановочные снимки, специально созданные для проекта Red Wave. Они использовались для продвижения четырех советских групп на Западе: портреты Гребенщикова, Цоя, Кинчева и Сологуба были помещены на обложку альбома (причем целый разворот занимал коллаж из фотографий музыкантов) и использовались для публикаций в прессе.

При этом фотографии с концертов и «хулиганские» снимки с советской символикой в общественном пространстве очень ясно демонстрируют существовавшее несоответствие между музыкантами и официальной культурой. Гаркуша стоит, грустно прислонившись к картонной голове Ленина, взгляд которой кажется устремленным прямо в объектив (автор фотографии Виктория Ивлева). На снимках с концертов в Ленинградском рок-клубе мы видим, как экспрессия исполнителей, их грим и костюмы резко контрастируют с традици-

онным оформлением зала. Так, к примеру, в серии снимков Валерия Потапова группа «Кино» запечатлена на сцене: пафос выступления Виктора Цоя, его узнаваемая пластика (широко расставленные ноги, напряжение мышц, особенно заметное по его рукам) резко контрастирует с задником сцены, убранном традиционными для официального пространства маркизами «французских» штор. На снимке, где Цой снят в фас, в результате возникает даже комический эффект. И в этом находит визуальное отражение нелепость официального статуса рок-клуба и его бюрократической структуры, где есть свой устав, должностные лица и трудовой стаж. Экспрессивное поведение музыкантов во время концертов было зафиксировано, например, фотокамерами Дмитрия Конрадта и Алексеем Чугуем. У Гаркуши («АукцЫон») и Сергея Курехина («Поп-механика») оно часто принимало форму довольно высокого прыжка: в результате их фигуры нередко оказываются «смазанными», хотя остальные находящиеся на сцене музыканты сняты с достаточной резкостью. Их пластика передает особенности звучания исполняемой в этот момент музыки, а их тела буквально расщепляются на атомы, превращаясь в звуковую волну. В этом проявляется особенность отношений светописи и движения: фотография либо фиксирует движущийся объект как целостную хорошо узнаваемую структуру, т.е. как материализованный фрагмент времени, либо как утратившую четкие очертания форму, растворяющуюся во множественности последовательности. Второй вариант как раз отвечает физическому свойству музыки длиться во времени и позволяет создать ее статичный образ. Стоит отметить, что эти фотографии не отбраковываются авторами, а расцениваются как удачные, а значит, в полной мере отражающие содержание и эмоциональную составляющую выступления (об этом говорит тот факт, что эти снимки публикуются в альбомах).

Фотографы вместе с музыкантами придумывали для постановочных снимков в городском пейзаже такие образы, которые выделяли бы их из толпы прохожих. Фотографии, на которых запечатлено экстравагантное поведение музыкантов во время концерта (поедание цветов Курехиным, например), показывают свободу публичного поведения, ограниченную сценическим пространством. Уличные фотографии показывали модель альтернативного поведения проникающей в повседневность. Замечательным примером этого может служить известная

фотография группы «Диалог», сделанная Сергеем Борисовым (1983): на ней музыканты изображают, что идут друг за другом, лежа на асфальте; на заднем плане мы видим молодого человека и смотрящую на них то ли с осуждением, то ли с сочувствием женщину с авоськой. Игорь Мухин снимает Гаркушу в бархатном костюме и с зонтиком-тростью. Его поза одновременно отсылает к образам из двух разных миров: к моделям из мира фешен-фотографии и притаившейся за углом шпане, замышляющей хулиганскую выходку. Но именно присутствие контраста по сей день и привлекает нас в этих снимках.

При взгляде на фотографии сквозь временную дистанцию, разделяющую момент их создания и настоящее, герои русского рока оказываются для нас абсолютно органично слиты с окружающим их повседневным бытовым пространством и мыслятся неотделимыми от него. Представление о музыкантах, сложившееся в том числе и из содержания их творчества, требует обшарпанных стен зданий во дворах, старых деревянных рам на окнах, портвейна в чайных чашках и т.п. Но одновременно и контраст с официальным, о котором мы говорили выше, является необходимой составляющей их образов, существующих в массовой культуре.

Фотографический монумент

Фотография стала для этих музыкантов доступной монументальной формой. Кураторы выставки «Время колокольчиков» (Центр фотографии имени братьев Люмьер) видят следующее объяснение ее значимости для мира советского музыкального андеграунда: «...в тогдашнем фантомном рок-бомонде, где не было ни настоящих пластинок, ни гастрольных турне, ни видеоклипов, ни денег <...> во всей этой веселой потемкинской рок-деревне фотографии были одним из немногих доказательств реальности происходящего» [6, с. 7]. Причем с каждым этапом творчества, черты которого менялись с ходом жизни, может быть соотнесен тот или иной снимок. Некоторые из них можно смело назвать хрестоматийными, другие, возникшие в публичном пространстве из частных архивов и с пленок, к которым фотографы вернулись спустя много лет, фигурируют в качестве «редких». Последние будоражат поклонников тем, что обещают открыть им новую, ранее неизвестную грань их кумира.

Фотография служит одним из инструментов коммеморативных практик, который позволяет сохранить визуальный образ застывшим. Живописный портрет или скульптура (тем более прижизненные) мало соответствуют фигуре рок-музыканта, хотя речь может идти о ставших культовыми группах и исполнителях (правда, в разных российских городах установлены памятники Виктору Цою). А вот фотография, наделенная по самой своей природе демократическим свойством запечатлеть все, что попадает в область ее объектива, оказывается тем медиа, которое готово (возможно, временно) принять на себя эту роль.

На выставке работ Игоря Мухина «Альтернативная культура 80-х» (2017) в Мультимедиа Арт Музее некоторые знаменитые снимки распечатывались на баннерах большого формата. Таким образом, к примеру, в экспозиции были представлены снимок Гаркуши, о котором мы уже подробно говорили, портрет в полный рост Вячеслава Бутусова, известная фотография Цоя, сделанная на ступеньках подземного перехода на станции метро «Кантемировская», и другие. С одной стороны, такое решение находится в русле современных экспозиционных приемов и позволяет разделить выставочное пространство на зоны, задать какие-то смысловые векторы и сделать его более разнообразным просто за счет разницы формата изображений. С другой, оно отвечает современному обычаю делать селфи на выставках, подчиняющемся общей тенденции фиксировать в фотографической форме свою повседневную жизнь и особенно события, хотя бы немного нарушающие ее равномерное течение.

Посетители, относящиеся к разным возрастным группам (и совсем молодые люди, и современники момента создания этих снимков Мухиным), позировали возле укрупненных изображений музыкантов точно так же, как туристы, фотографирующиеся с памятниками (позировать могут просто стоять на фоне фотографии или подражать позы модели). В выставочном пространстве такой задний план на снимке выполнял роль физической координаты, привязанной к конкретному месту и времени, и координаты, обозначающей область интересов и пристрастий посетителя. Но в этом выражается и желание посетителей подчеркнуть свою причастность к знаменитым музыкантам, в том числе к тем, кого уже нет в живых. Такой, по сути, наивный жест отражает выделенную Е.В. Сальниковой суть мифа XX века: он

представляет собой «то, что должно вызывать и вызывает желание человека „туда“ войти, да еще каким-то чудом „там“ запечатлеться» [15, с. 610]. На фотографии посетители оказываются как бы помещены в одно пространство с героями русского рока, во всяком случае, их зафиксированные визуальные образы оказываются подчиненными общим законам. При этом стилистическое несоответствие — в том числе даже просто различие в цветовом решении снимка, где один план выдержан в черно-белых тонах, а другой в цвете — не имеет никакого значения. Подробнее о мифе русского рока мы поговорим чуть позже.

Монумент, выполненный в гипсе, камне или металле, несет на себе следы времени, а оцифрованная и растрованная фотография сохраняет, при соблюдении ряда условий копирования, первоначальный вид (время на ней заключено в содержании изображения). Кроме того, в современных условиях она обладает невероятной легкостью в перемещении, она поистине вездесуща и мультифункциональна. Это та форма памятника, которая вполне соответствует фигуре представителя русского рока.

Это отчасти предполагали и сами организаторы выставки «Альтернативная культура 80-х», отмечая в пресс-релизе следующее: «Рок-музыка 1980-х успела стать объектом музеефикации, а ее лидеры — обрести монументальные черты легендарных героев» [13]. Кроме того, погружение в эпоху здесь выстраивалось за счет самой ее структуры на визуальном уровне. Фотографии музыкантов перемежались масштабными изображениями и коллажами из проекта Мухина «Советские монументы» (1988—2000). Крупные планы фрагментов облупившихся статуй советских вождей своей массивностью и в то же время бессильем указывали на исторический фон, на котором разворачивалась история русского рока. Их присутствие в экспозиции передавало ощущение смены эпох, контраста теряющей власть официальной идеологии и полного экспрессии и непринужденности мира музыкантов. Памятники старого мира противопоставлены памятникам новой реальности, способным нести в себе ощущение юности.

Но сформированность образа музыканта в визуальном поле отражает и проблемную составляющую, связанную с судьбой рок-звезды. В заключительных кадрах фильма «Цой» (2020) Алексея Учителя среди толпы поклонников на кладбище движется огромная фотография



Илл. 3. Концерт группы «Кино» в ДК работников связи. Валерий Потапов, 1987

Цоя. Это портрет музыканта, сделанный в 1988 году Виктором Елизаровым, штатным фотографом Ленконцерта. Она медленно и плавно надвигается на зрителя, окруженная напоминающими зомби молодыми людьми.

У этой сцены есть совершенно реальная основа: регулярно в день смерти Виктора Цоя в Санкт-Петербурге проходит шествие его поклонников, несущих масштабный отпечаток этого фотопортрета⁽²⁾. В последние годы присутствие этого снимка во время шествия обрело новое значение (по всей вероятности, это началось с 2015 года, когда

(2) Разница заключается только в том, что в фильме на снимке Цой без сигареты. Поскольку изображения в остальном идентичны, можно предположить, что снимок был отретуширован.

событие стали особенно активно освещать в СМИ). Его проносят по городу и устанавливают чуть поодаль от могилы Цоя на Богословском кладбище. Как известно, на могиле есть табличка, запрещающая фотографироваться на фоне захоронения. И вот завершающим актом этого шествия становится позирование для памятных снимков возле этого масштабного фотопортрета. Снимок Цоя как хранилище его образа буквально замещает собой истинное место погребения, исполняя временную функцию памятника. Это действие становится для участников заключительным поминальным ритуалом, который представляется единственно естественным для современного человека, принадлежащего секулярному обществу. Сфотографировать(ся) — это универсальный жест, подводящий черту под любым событием, будь то встреча с друзьями, роды или посещение другой страны (в случае с запечатлением своей еды это может быть также открывающий обряд, своего рода благословение пищи). Одновременно это и способ выразить свое почтение кумиру, и способ отделить время ритуального шествия от своего последующего обыденного существования (до его следующего повторения). Портрет Цоя в данном случае выступает в роли портала, прохождение через который происходит с помощью создания фотоснимка.

Алексей Учитель, реконструируя исторический эпизод, в финале своего фильма транслирует идею монументального и застывшего образа рок-звезды в массовой культуре. Масштабная фотография рок-звезды, которая движется словно сама по себе, отражает самостоятельность существования этого образа, который питается энергией поклонников. Мы видим портрет музыканта крупным планом, он сильно кадрирован (на нем только лицо Цоя), а значит, все, составляющее жизнь реального человека, на нем оказалось отсечено. Выделять лишь часть реальности, сохраняя при этом правдоподобие выбранных для фиксации объектов, является естественным свойством фотографии. При этом многообразие запечатленных ситуаций, входящих в окружающий имена музыкантов фотоархив, создает иллюзию исчерпывающего образа.

Фотографии музыкантов в выставочном пространстве

Однако стоит учитывать, что интерпретация фотографии всегда очень сильно зависит от места и ситуации, где происходит ее репрезентация. В связи с этим мы хотели бы обратиться к практике проведения фотовыставок. Внимание к фотографиям музыкантов русского рока в России резко возросло в 2010-е годы. Уже в 1991 году проходила большая выставка, где были представлены не только фотографии, но и музыкальные инструменты, плакаты, записи, документы, сценические костюмы и т.д. По свидетельству Владимира Рекшана (лидер группы «Санкт-Петербург»), после этого большинство экспонатов было утрачено [см.: 14]. В 2016 году он открывает небольшой частный музей «Реалии русского рока», где стремится сохранить уцелевшие артефакты. Но здесь речь идет о соседстве в экспозиции объектов разного свойства, хотя можно сказать, что чашка Гребенщикова так же, как и его фотографии, в сознании поклонников сохраняет его отпечаток. И они не так далеки от истины. Так, например, Розалинда Краусс отмечает следующее свойство фотографии: «Ведь фотография — это отпечаток, отпечаток реальности. Она — след, возникающий в результате фотомеханического процесса и связанный с объектами, к которым он отсылает, той же причинностью, что и отпечатки пальцев, следы шагов или влажные круги, оставляемые на столе холодными чашками» [8]. Благодаря этому такое смешанное экспонирование воспринимается как гармоничное и правомерное. Однако для поклонников наличие автографа кумира на фотографии представляет собой несомненно большую ценность: она получает эффект его как бы удвоенного присутствия, а также обретает уникальные черты в противовес серийности.

Тем не менее с 2011 по 2017 год в России проходит ряд масштабных фотовыставок, посвященных миру отечественной рок-музыки. Среди них в 2011 году приуроченная к 30-летию Рок-клуба выставка «Легенды русского рока» Валентина Барановского в Фонде исторической фотографии (Санкт-Петербург); в 2013-м — «Русский рок, фотолетопись» Дмитрия Конрадта в Центре фотографии имени братьев Люмьер (Москва), в 2016-м — в Череповце «Мгновения рока» Андрея Усова; уже упомянутая нами выше выставка Игоря Мухина в 2017 году и др. Важно отметить, что в большинстве своем они были представ-



Илл. 4. Поклонница возле могилы Цоя. Евгений Степанов / ИА «Диалог», 2019

лены не на андеграундных площадках, а в статусных и модных выставочных залах, и имели хорошее информационное сопровождение в массмедиа. Часть из них проходила в рамках биеннале «Мода и стиль в фотографии».

Отдельные снимки оказались включенными в экспозицию «Иконы 1990-х» (этот успешный выставочный проект с 2011 по 2013 год был показан в Москве, Санкт-Петербурге, Красноярске и Екатеринбурге). Несмотря на обозначенный в самом названии временной период, кураторами сознательно был допущен анахронизм: здесь появляются фотографии представителей русского рока, сделанные в 1980-е. Очевидно, что организаторы хотели тем самым подчеркнуть их влияние на культуру после распада СССР. Вторым моментом, заставляющим нас обратить особое внимание на эту выставку, является то, что снимки Цоя и Гребенщикова соседствовали с фотоизображениями Ельцина, Березовского и Волочковой. Они представляют эпоху наравне с официальными лицами и приближенными к властным кругам представителями артистического мира, поскольку организаторами ставилась задача создать образ времени, частью которого был и миф о русском роке, продуктивно осваиваемый и дописываемый в 1990-е. При этом

фотографии музыкантов оказываются выведенными в иную, более обобщающую сферу представлений. Теперь они позиционируются как значимый элемент визуальной истории общества. Снимки репрезентируют один из стилей, сохраняющих свою актуальность в эпоху застоя, перестройки и в период мощнейших социокультурных преобразований после распада СССР. При этом наиболее разрекламированные выставки ориентированы на интерес, который не носит «фанатский» оттенок, — это в большей степени интерес массового зрителя к другому поколению.

Можно выделить несколько аспектов, определяющих востребованность таких фотографий сегодня. Во-первых, ясность возникает при взгляде на проблему через призму концепции мемориальной культуры. Она предполагает интерес к частным архивам, необходимым для построения конструкций памяти, которые впоследствии дают материал для анализа исторической науке. Так, среди «средств и методов актуализации прошлого» А. Ассман выделяет «личные воспоминания, кинофильмы, выставки, мероприятия мемориального характера» [1, с. 245—246]. Одним из свойств такого инструментария можно назвать погружение воспринимающего субъекта в «материал» путем передачи ему ощущения сопричастности и обладания собственным эмпирическим опытом того или иного исторического момента. Пьер Нора соотносит музеи и коллекции с понятием «места памяти», соприкосновение с которыми кажется необходимым для сохранения ускользающего прошлого. Исследователь отмечает в современной культуре присутствие «чувства, что спонтанной памяти нет» [12, с. 26]. Это, в свою очередь, вызывает необходимость в неестественных практиках памяти, в которых присутствует «ностальгический аспект проявлений почтения, исполненных ледяной патетики» [12, с. 26]. И в связи с этим первыми в голову приходят мероприятия, отмеченные сильным официальным налетом, понимаемые как обязательные.

Выставки фотографий русского рока, с одной стороны, никак нельзя наделять подобной характеристикой. «Легенды русского рока» и «Мгновения рока» создавались таким образом, чтобы максимально уйти от практики чистого экспонирования фотоснимков, организаторы стремились облечь встречу с ними в наиболее живую форму: в первом случае выставка сопровождалась кинопоказами и лекциями, а во втором она была включена в программу музыкального фестиваля

«Время колокольчиков» памяти Александра Башлачева. Такой синтетический подход к знакомству с историей русского рока отчасти снимает ощущение холодного ознакомления с архивом визуальных свидетельств⁽³⁾. Однако самой «свежей» выставке, «Благородная коррозия», открывшейся в январе 2021 года в Строгановском дворце по случаю 40-летия Ленинградского рок-клуба, в одной из обзорных статей корреспондент дает такую оценку: «И вот экспозиция открылась. Все чинно-благородно: мемориальные предметы и документы — в первом зале, дальше — фотографии, блоками, строго по музыкальным коллективам: „Аквариум“, „Алиса“, „Кино“, „Зоопарк“, „АукцЫон“... И сборный зал „Рок в Ленинграде“ — напоследок. Удобно для восприятия, стилистически выверено и... до неловкого академично» [19]. Очень созвучный отзыв дает о выставке Мухина другой журналист: «...осколки выстраданных им проектов показались смешанными достаточно произвольно — в духе привнесённой извне и не соответствующей автору „хипстерской“ эстетизации социальных смыслов, уводимых с глубины на поверхность. Обнаженность чувств оказалась под контролем и так и осталась не до конца выраженной» [10]. Мы приводим здесь эти мнения как одни из частных и глубоко личных суждений, которые принадлежат нашим современникам и передают ощущения от столкновения с музеефикацией фотоархива русского рока.

Три приведенные в качестве примера выставки действительно обладают чертами, свойственными коммеморативным инструментам. Здесь присутствует приуроченное к памятной дате воскрешение периода и области культуры, четко обозначенных в названиях и описании выставок. Оно происходит в ограниченном выставочном пространстве, посещение которого в полной мере соответствует «ритуалам общества без ритуалов» [12, с. 26]. Посетители приходят, чтобы совершить погружение в другую эпоху — свое собственное прошлое или то время, которому гость никогда не принадлежал.

(3) Более всего выделяется выставка «По следам „Поп-механики“» в ГЦСИ «Арсенал» (Санкт-Петербург, 2015), на которой акцент был сделан не на фотографиях, а на арт-объектах (костюмах, декорациях, афишах, инсталляциях), бывших неотъемлемой частью их концертов. Но здесь, вероятно, сказывается специфика творческого метода Сергея Курехина, который огромное внимание уделял сценографии и визуальным эффектам.

Вальтер Беньямин пишет о том, что культовая функция изображения с появлением фотографии начинает вытесняться [4, с. 205]. Однако он обнаруживает ту область, где светописьма сохраняют эту роль: по его мнению, она реализуется в «культе памяти об отсутствующих или умерших близких» [4, с. 205]. Но можно посмотреть на эту проблему шире: фотографии совершенно незнакомых людей могут служить культу памяти о целых эпохах, «лицом» которых могут выступать представители субкультур.

Миф о русском роке

Фотографии наравне с текстами песен, зафиксированными воспоминаниями и документальной видеосъемкой становятся основой для создания мифа о русской рок-культуре. Более того, они служат образцом визуального представления андеграундной культуры того времени. И сегодня мы видим, как этот уже сформированный ею образ переходит в кинематограф. В своем фильме «Лето» (2018) Кирилл Серебренников выстраивает некоторые кадры, практически в точности повторяя «культовые» снимки. Он бережно «дописывает» пространство и ситуации, с фрагментами которых мы уже знакомы по фотографиям. И дело не в том, что режиссер стремится к документальности и точности в изображении своих героев. Скорее, в созданной им художественной реальности он не хочет вступать в противоречие с визуальными представлениями из уже сложившейся мифологии, которой зритель привык доверять. Серебренников предпочитает на ее основе достраивать свой мир, окутанный магией полуправды.

Но здесь следует сказать, что предметный мир, окружающий героев, хорошо знаком многим из нас. Взять, к примеру, фотографию Петра Мамонова, сделанную Игорем Мухиным (1985). Многие из нас поймут себя на том, что до сих пор тактильная память сохранила ощущения от толстого шерстяного одеяла в белых и цветных «кирпичиках», на котором сидит музыкант, а слух сохранил щелчок дверцы стоящей рядом тумбочки... Эти предметы формируют культурное пространство вещей, принадлежащее определенной эпохе. Изображение многих из них можно отнести к типу «прецедентных визуальных образов» как «хранящихся в памяти представителей определенно-го социокультурного сообщества зрительных образов культурного

пространства» [9, с. 203]. Кроме того, сами фотографии в качестве физических объектов вызывают у зрителя ассоциации с собственным повседневным пространством: эстетика спонтанных кадров, присущая многим изображениям музыкантов, делает их похожими на снимки из семейных альбомов того же времени. «Эта одинаковость и отсутствие постановочности — еще один способ чувствовать себя сопричастным» [20, с. 358]. Смотрящему на эти фотографии современнику запечатленных моментов бытовые детали дают ощущение сопричастности мифу. Прошлое зрителя получает дополнительный ностальгический элемент. Это уже не просто ностальгия по собственной юности, но ностальгия по времени, когда жили герои.

Для более молодых поколений этот миф о русском роке становится частью коллективной памяти об эпохе. С одной стороны, сама мемориальная культура предполагает пересмотр истории, исходя из частных свидетельств, с другой, в результате распада СССР отечественное рок-подполье утратило остро негативную коннотацию и было признано частью большой истории страны. Сегодня происходит популяризация этой субкультуры (и даже контркультуры) образца 1970—80-х, которая в том числе проявляется в проведении выставок, ориентированных на массового зрителя. В результате снимки из мира русского рока становятся частью социальных представлений о коллективной истории, относящейся к рассматриваемому нами периоду. Возможным это делает специфика их формирования, выявленная Даниэлем Бар-Талом: «Эти представления не обязательно основаны на исследованной историографии, как это представлено историками в исследовательских институтах, но состоят из конструирования прошлого коллективом с помощью символов, мифов, моделей, основных событий и сюжетов, которые являются частью культуры группы» [22].

Фотография мира русского рока 1970—80-х существует на грани двух направлений современной рефлексии: с одной стороны, это ностальгия, а с другой — ресентимент. Н.С. Смолина, рассматривая ностальгический дискурс в постсоветском пространстве, обнаруживает в виртуальной среде «стратегии музеефикации и практики ностальгирования» в отношении «советской эпохи» [16, с. 134]. Однако эти процессы не ограничиваются интернетом, где для них открывается несомненно больше возможностей: здесь есть почти неограниченное пространство для составления архива и доступ к самой широкой



Илл. 5. Двор Ленинградского рок-клуба. Валентин Барановский, 1980-е

аудитории, как пассивно наблюдающей, так и активно пополняющей контент ностальгирующих сообществ своими воспоминаниями и принадлежащими им артефактами. На наш взгляд, фотовыставки, о которых идет речь, становятся частью этого общего процесса ностальгии по советской эпохе. С тем отличием, что посещение выставки все же в большей степени обладает ритуальными функциями, нежели фланирование в Сети.

На фотографиях мы видим раскрепощенных, харизматичных, поглощенных творческим процессом молодых людей. Они нас очаровывают, захватывают нас своей энергией, которую удалось передать фотографам на снимках. Одновременно рассказы о жизни музыкального андеграунда, сопровождающие фотоизображения на выставках, публикуемые в фотоальбомах и в СМИ, подкрепляют в зрителях убежденность в том, что перед ними безусловно герои. При этом и фигура их врага в лице советской власти обозначена совершенно четко. Во вступительном тексте к альбому Валентина Барановского дается краткая характеристика жизни рок-музыканта того времени: «Тогда делали выбор, зная, что играть рок-н-ролл — означает отказаться от нормальной жизни, карьеры, налаженного быта, вероятнее

всего, стать объектом травли и преследований, постоянного надзора со стороны „компетентных органов“. Быть рок-музыкантом в те годы значило — жить в нищете, нередко быть бездомным, отказывать себе почти во всем. И за все это получать только одно — иногда (очень редко) возможность играть свою музыку в крохотных зальчиках...» [18, с. 3]. То есть речь идет о герое, выбравшем дорогу аскезы и сознательного выхода за рамки социальных норм во имя исполнения своего предназначения. Мы ни в коей мере не ставим под сомнение героизм музыкантов, а только отмечаем повсеместное распространение описания условий их существования, ориентированное на современную аудиторию. Эти текстуальные пояснения, которые дают нам непосредственные свидетели и участники тогдашней жизни русского рока, призваны дополнить и разъяснить ситуацию, открывающуюся на изображении, а точнее, обратить наше внимание на этот второй план изображения, который скрывается под романтическим флером.

Мы видим, как на снимке Валентина Барановского желающие попасть на концерт в Ленинградский рок-клуб лезут по водосточной трубе в окно туалета, еще несколько человек стоят внизу. Некоторые из них смотрят в камеру и улыбаются. С одной стороны, это изображение излучает энергию молодости, в том числе ее клишированное стремление к недоступному, к приключениям. Но в подписи содержится пояснение происходящего и дается эмоциональная оценка фотографа: «О том, как власть тех времен „любила“ рок-музыку и ее поклонников, наглядно свидетельствует этот снимок. Типичная, надо сказать, картинка из прошлого» [18, с. 3]. Этот комплекс, состоящий из изображения и подписи, вызывает противоречивые чувства: он заражает задором действующих лиц, но на втором уровне рождает мысли о том, что посещение концерта не должно происходить таким образом.

Протестные настроения

Волна фотовыставок, посвященных русскому року 1970—80-х, совпала по времени с чередой массовых митингов в российских городах. Неизбежно возникла тенденция сопоставления протестных настроений 2010-х и оппозиционности музыкального андеграунда по отношению к официальной советской культуре. Но здесь ситуация оказалась

неоднозначной. Большинство кураторов в информационных материалах однозначно заявляли, что не предполагают никакой связи своей экспозиции с современными протестами⁽⁴⁾. В тексте, размещенном в каталоге выставки «Время колокольчиков» (Центр фотографии имени братьев Люмьер, 2013), мы обнаруживаем такое обращение к потенциальным посетителям: «„Время колокольчиков“ — выставка для нас важная и особенная. И вовсе не из-за моды на протест, столь очевидной в последнее время <...> эти образы все так же красочны, все так же актуальны» [6, с. 5]. Однако фактом является то, что кураторы сочли необходимым сделать такую оговорку, а у журналистов, готовивших материалы по другим выставкам, возникал вопрос об этом.

Здесь выделяется творчество Игоря Мухина, которое представляет собой непрерывное полотно сменяющих друг друга событий и эпизодов, буквально спаянных его авторским стилем. В его фотографической реальности снимки Ильи Лагутенко и Земфиры 2001 года почти никак не выделяются в череде снимков музыкантов, сделанных в 1980-е. Он же делает ряд фотографий во время протестов 2010-х; в 2010 году в галерее XL проходит его выставка «Сопrotивление 1989—2009», а через несколько лет выходит альбом «Сопrotивление» (2015), куда вошли и снимки более поздних событий. Творчеству Мухина в принципе свойственно отображение истории как единого процесса, в каждом из эпизодов которого может угадываться прошлое. В его проекте фотографии митингов XXI века визуализируют свою генетическую связь с митингами конца прошлого века.

Но на наш взгляд, на фотовыставках мира русского рока протестность все же отходит на второй план (даже на выставке Игоря Мухина). Они оказываются втянуты в процесс, наблюдаемый в современной отечественной культуре и обозначенный Ильей Калининым как «ностальгическая модернизация». В рамках нее мы имеем дело «с политикой, направленной на позитивное перекодирование но-

(4) Во время предварительной подготовки этой статьи в интернет-изданиях было размещено несколько развернутых материалов, посвященных, например, выставке «Время колокольчиков». Корреспонденты напрямую задавали организаторам вопрос о том, проводят ли они параллель между бунтарством молодежи конца двадцатого века и протестными настроениями 2010-х. Однако к моменту написания текста сохранились только повторяющие пресс-релиз краткие информационные сообщения, все прочее было удалено.

стальгии по советскому прошлому в новый российский патриотизм, для которого *советское* практически полностью лишено какой-либо исторической специфики, являясь частью общего культурного наследия, комически не различающего собственную гетерогенность» [7, с. 8]. Фотоснимки героев контркультуры в итоге оказываются работающими на романтизацию и поэтизацию советских реалий, которая происходит благодаря волшебству исходящего от них самих и их творчества обаяния. Рафинированное пространство выставочных залов также способствует эстетизации содержания фотоснимков во всей его полноте. При этом, как нам кажется, «фанатская» ценность этих кадров отступает перед акцентированием мастерства фотографов и ностальгическим интересом посетителей.

В заключении можно сказать, что актуальность выставок фотографий из жизни русского рока 1970–80-х имеет несколько оснований. Играет роль в целом глобальный интерес к фотодокументам прошлого и популяризация представления о фотографии как искусстве, что в частности проявляется в проведении масштабных фотовыставок на статусных площадках. Следствием этого становится возможность фотографов, снимавших мир советского андеграунда, заявить о себе новым поколениям и обозначить свое непосредственное участие в сотворении мифа о русском роке. Самым интересным аспектом становится столкновение в 2010-х двух идеологически противоположных тенденций, в равной степени создающих благоприятный фон для экспонирования этих фотоснимков, — это протестные настроения и легитимации советского прошлого в официальном дискурсе. При этом сам по себе изобразительный план фотографий создает романтизированный образ русского рока. Но в процессе его музейфикации благодаря современным тенденциям экспонирования и изданию альбомов с комментариями современников появляется возможность обратить внимание зрителя на историческое содержание этих изображений, то есть снять с него этот рафинированный флер выставочного пространства и составить более жизненное представление о существовании музыкального андеграунда при господстве советской идеологии.

Список литературы:

- 1 *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима модерна. М.: НЛО, 2017. 272 с.
- 2 *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392.
- 3 *Барт Р.* Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.
- 4 *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. статей. М.: РГГУ, 2012. 288 с.
- 5 *Дидуров А.* Давай по-русски // Блюз из подвала: советская рок-музыка в стихах, фотографиях и размышлениях. Ставрополь: Ставропольское кн. изд-во, 1990. С. 71–112.
- 6 *Зуева К., Пономарева Н.* Время колокольчиков // Каталог выставки «Время колокольчиков». М.: Изд-во Центра фотографии имени братьев Люмьер, 2013. С. 5–7.
- 7 *Калинин И.* Ностальгическая модернизация: советское прошлое как исторический горизонт // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. 2010. № 6 (74). С. 6–16.
- 8 *Краусс Р.* Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ad Marginem, 2014. 304 с.
- 9 *Мардиева А.Л.* Коллективная культурная память общества (прецедентные визуальные образы и феномены) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3 (15). С. 202–209.
- 10 *Мусвик В.* Память как работа. Оттепель? Может, лучше поговорим о перестройке? // Colta.ru. 2017. 11 апреля. URL: <https://clck.ru/TPMXm> (дата обращения 10.02.2021).
- 11 *Никитина О.Э.* Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2005. Вып. 8. С. 142–157.
- 12 *Нора П.* Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция — память. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1999. С. 17–50.
- 13 О выставке «Альтернативная культура 80-х» // МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ. URL: <https://clck.ru/TJ4pT> (дата обращения 28.01.2021).
- 14 Реалии русского рока: проект будущего музея. URL: <http://rekshan.ru/realrusrock/> (дата обращения 20.12.2020).
- 15 *Сальникова Е. В.* Визуальность как идеальная материя мифологии в XX в. // Миф и художественное сознание XX века. М.: Гос. Инст-т искусствознания, 2011. С. 594–611.
- 16 *Смолина Н.С.* «Советское» в постсоветском пространстве: анализ ностальгических сообществ // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 17 (346). Вып. 33. Философия. Социология. Культурология. С. 133–136.
- 17 *Стингрей Дж.* Русский рок. История: фотографии, интервью, документы. М.: АСТ, ОГИЗ, 2020. 207 с.
- 18 Тридцать лет Ленинградскому Рок-клубу: Альбом / Авт. фото Барановский В.М., сост. и автор текста Барановская Н.А. СПб.: Фонд исторической фотографии имени Карла Буллы, 2011. С. 71.
- 19 *Циопа А.* «Благородная коррозия». Ленинградский рок-клуб «взял» Строгановский дворец // Фонтанка.ру. URL: <https://www.fontanka.ru/2021/01/26/69726321> (дата обращения 10.02.2021).
- 20 *Шубная Е.* Рок-портрет в советском интерьере // Теория моды. Вып. 44. 2017. С. 355–361.
- 21 *Эпштейн М.* Каталог новых поэзий. URL: <https://clck.ru/TJ2WZ> (дата обращения 10.02.2021).
- 22 *Var-Tal D.* Collective Memory as Social Representations // Papers on Social Representations. Volume 23, 2014. URL: <https://clck.ru/TPBxA> (дата обращения 08.01.2021).

References:

- 1 Assman A. *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima moderna* [Is Time Out of Joint? Rise and Fall of the Time Regime of Modernity]. Moscow, NLO Publ., 2017. 272 p. (In Russ.)
- 2 Barth R. *Fotograficheskoe soobshchenie. Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Photographic Message. The Fashion System. Articles on the Semiotics of Culture]. Moscow, Izd-vo im. Sabashnikovyh Publ., 2003, pp. 378–392. (In Russ.)
- 3 Barth R. *Camera lucida*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 223 p. (In Russ.)
- 4 Benjamin W. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [The Doctrine of Similarity. Media Aesthetic Works]. Moscow, RGGU Publ., 2012. 288 p. (In Russ.)
- 5 Didurov A. Davaj po-russki [Let's Do It in Russian]. *Blyuz iz podvala: sovetskaya rok-muzyka v stihah, fotografiyah i razmyshleniyah* [Basement Blues: Soviet Rock Music in Poems, Photos and Reflections]. Stavropol, Stavropolskoe kn. Publ., 1990, pp. 71–112. (In Russ.)
- 6 Zueva K., Ponomareva N. *Vremya kolokol'chikov. Katalog vystavki "Vremya kolokol'chikov"* [Time of Bells. Catalogue of the Exhibition "Time of Bells"]. Moscow, Centr fotografii imeni brat'ev Lyum'er Publ., 2013, pp. 5–7. (In Russ.)
- 7 Kalinin I. Nostal'gicheskaya modernizatsiya: sovetskoe proshloe kak istoricheskij gorizont [Nostalgic Modernization: the Soviet Past as a Historical Horizon]. *Neprikosnovennyj zapas: Debaty o politike i kul'ture*, 2010, no. 6 (74), pp. 6–16. (In Russ.)
- 8 Krauss R.E. *Fotograficheskoe: opyt teorii raskhozhdenij* [Photographic: the Experience of Divergence Theory]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2014. 304 p. (In Russ.)
- 9 Mardieva A.L. Kollektivnaya kul'turnaya pamyat' obshchestva (precedentnye vizual'nye obrazy i fenomeny) [Collective Cultural Memory of Society (Precedent Visual Images and Phenomena)]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2011, issue 3 (15), pp. 202–209. (In Russ.)
- 10 Musvik V. Pamyat' kak rabota. Otpepel'? Mozhet, luchshe pogovorim o perestrojke? [Memory as a Work. The Thaw? Maybe We Should Talk About Perestroika]. *Colta.ru*, 2017, April 11. Available at: <https://clck.ru/TPMXm> (accessed 10.02.2021). (In Russ.)
- 11 Nikitina O.E. Dominanty obraza rok-geroya v russkoj rok-kul'ture. [Dominants of the Image of the Rock Hero in Russian Rock Culture]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*, 2005, no. 8, pp. 142–157. (In Russ.)
- 12 Nora P. *Mezhdru pamyat'yu i istoriej. Problematika mest pamyati. Franciya-pamyat'* [Between Memory and History. Problems of Memory Locations]. Sankt-Peterburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo univ. Publ., 1999, pp. 17–50. (In Russ.)
- 13 O vystavke "Al'ternativnaya kul'tura 80-h" [About the Exhibition "Alternative Culture of the 80's"]. *MUL'TIMEDIA ART MUZEJ*. Available at: <https://clck.ru/TJ4pT> (accessed 28.01.2021). (In Russ.)
- 14 *Realli russkogo roka: proekt budushchego muzeya* [The Reality of Russian Rock: the Project of the Future Museum]. Available at: <http://rekshan.ru/realrusrock/> (accessed 20.12.2020). (In Russ.)
- 15 Salnikova E. V. Vizual'nost' kak ideal'naya materiya mifologii v XX v [Visuality as the Ideal Matter of Mythology in the 20th Century]. *Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka* [Myth and Artistic Consciousness of the 20th Century]. Moscow, Gos. Inst-t iskusstvovoznaniya Publ., 2011, pp. 594–611. (In Russ.)
- 16 Smolina N.S. "Sovetskoe" v postsovetskom prostranstve: analiz nostal'gicheskikh soobshchestv ["Soviet" in the Post-Soviet Space: an Analysis of Nostalgic Communities]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, no. 17, issue 33. *Filosofiya. Sociologiya. Kul'turologiya*, pp. 133–136. (In Russ.)
- 17 *Stingray J. Russkij rok. Istoriya: fotografii, interv'yu, dokumenty* [Russian rock. History: Photos, Interviews, Documents]. Moscow, AST Publ., OGIS Publ., 2020. 207 p. (In Russ.)
- 18 *Tridcat' let Leningradskomu Rok-klubu: Al'bom* [30 Years of the Leningrad Rock Club: Album], the author of photos Baranovskiy V.M., the author of the text N.A. Baranovskaya. St. Petersburg, Fond istoricheskoy fotografii imeni Karla Bully Publ., 2011. 71 p. (In Russ.)
- 19 Ciopa A. "Blagorodnaya korrozija". Leningradskij rok-klub "vzyl" Stroganovskij dvorec ["Noble Corrosion". The Leningrad Rock Club "Get" the Stroganov Palace]. *Fontanka.ru*. Available at: <https://clck.ru/TPBQ4> (accessed 10.02. 2021). (In Russ.)
- 20 Shubnaya E. Rok-portret v sovetskom inter'ere [Rock Portrait in the Soviet Interior]. *Teoriya mody*, 2017, no. 44, pp. 355–361. (In Russ.)
- 21 Epshtejn M. Katalog novyh poezij [The directory of New Poetry]. Available at: <https://clck.ru/TJ2WZ> (accessed 10.02.2021). (In Russ.)
- 22 Bar-Tal D. Collective Memory as Social Representations. *Papers on Social Representations*, 2014, volume 23. Available at: <https://clck.ru/TPBxA> (accessed 08.01.2021).

Индивидуальные художественные миры

УДК 7.06

ББК 85.103

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-522-541

Мирошникова Елизавета Викторовна

Кандидат географических наук, старший научный сотрудник,
отдел музыкальной культуры ГМИИ им. А.С. Пушкина; соискатель,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1772-959X
elizavetamiroshnikova2020@gmail.com

Ключевые слова: сюрреализм, Этьен де Бомон, Валентина Гросс-Гюго,
Жан Гюго, Жорж Орик, бал, праздник, игра, культура примитива, «третья
культура».

Мирошникова Елизавета Викторовна

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально- художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов

В послевоенном Париже активно происходил поиск новой философии жизни и творчества — и поначалу казалось, что дадаизм может стать основой нового уклада. Уязвимым местом дадаистов было то, что их концепция разрушения и попиранья основ не предлагала ничего взамен анархии. Поэтому параллельно художники, артисты и музыканты, которых не привлекало отрицательное анархическое начало дадаизма, пытались найти иные предпосылки. Одной из тенденций было желание представить игру как основу художественного процесса. Отсюда стремление к театральности, спектаклям, маскадам, привнесение элементов театрализации в частную жизнь — как, например, знаменитые тематические балы графа Этьена де Бомона, его же театральная антреприза «Парижские вечера», в которой принимали участие Ж. Кокто, Э. Сати, В. Гросс-Гюго, Ж. Гюго, П. Пикассо и др. В статье сделана попытка систематизировать игровой подход к творчеству на примере тематических балов Э. де Бомона в Париже 1920–1930-х годов, выявить характерные черты и отличия этого феномена от подобной игровой деятельности прошлых эпох на основе концепций игры М. Бахтина, Й. Хейзинги и С. Кагана.

Miroshnikova Elizaveta V.

PhD in Geographical Sciences, Senior Researcher, Musical Culture
Department, The Pushkin State Museum of Fine Arts; Applicant, State
Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1772-959X
elizavetamiroshnikova2020@gmail.com

Keywords: Surrealism, Étienne de Beaumont, Valentine Gross-Hugo,
Jean Hugo, George Auric, ball, feast, play, culture of primitive, “the third
culture”.

Miroshnikova Elizaveta V.

Balls of Count Etienne de Beaumont as an Element of the Social and
Artistic Life of Paris in the 1920–1930s

In post-war Paris, there was an active search for a new philosophy of life and creativity — and at first it seemed that Dadaism could become such a basis for a new way of life. But the weak point of the Dadaists was that their concept of destruction and the foundations' trampling did not offer anything in return besides an anarchy. Therefore, in parallel, the artists, actors and musicians, who were not attracted by the negative anarchist principles of Dadaism, tried to find some other prerequisites. One of the tendencies was the desire to present the game as the basis of the artistic process. Hence there is the aspiration for theatricality, performances, masks, the introduction of elements of theatricality into private life — as, for example, the famous thematic balls of Count Etienne de Beaumont, his theatrical enterprise “Les Soirées de Paris” in which J. Cocteau, E. Satie, V. Gross-Hugo, J. Hugo, P. Picasso and others participated. An article' attempt is made to systematize the play approach to the creativity on the example of E. de Beaumont's thematic balls in Paris in the 1920–1930s, to identify the characteristic features and differences of this phenomenon from the play activities of the past eras on the basis of “play” conceptions by M. Bakhtin, J. Huizinga and S. Kagan.

Приглашенные видели в этих одежках возможность стать теми, кем они хотели бы быть. От этой импровизированной вакханалии Ан д'Оржель терял голову. Его лицо лихорадочно блестело, как у ребенка, взволнованного игрой. Он то исчезал, то появлялся вновь, каждый раз в новом костюме, под гром аплодисментов.

Раймон Радиге. Бал графа д'Оржель [29, р. 194]

В августе 1918 года, когда в воздухе явно ощущалось близкое окончание войны, отпрыск старинного рода Этьен-Жак-Александр-Мари-Жозеф Боннен де ля Бонниньер, граф де Бомон, в очередной раз заставил говорить о себе весь Париж: в своем особняке на улице Массеран, с комнатами «не менее просторными и роскошными, чем в Лувре» [16, р. 57], он устроил бал под шокирующим названием «Большой черный праздник», не уступавший в блеске довоенным балам, и организовал там выступление настоящего «черного» джаз-бэнда (в нем участвовали чернокожие солдаты вооруженных сил США, находившихся в тот момент во Франции в статусе союзников) — и это были первые американские джазмены в Париже [16, р. 57; 4, с. 149, 32]. Вечеринка положила начало громким и запоминающимся балам, которые граф устраивал вплоть до начала Второй мировой войны и даже пытался возобновить после войны — последний из серии этих балов, «Бал королей и королев», состоялся в 1949 году и запомнился появлением на нем Кристиана Диора в костюме Льва — Царя зверей.

На первый взгляд, череда костюмированных праздников графа де Бомона ничем не отличалась от подобных мероприятий, которые устраивались сначала аристократией, а потом и буржуазией на протяжении веков. Истоки частных праздников, конечно же, следует усматривать в средневековых общественных, народных празднествах: карнавалах, мистериях, майских игрищах, момериях. Именно момерия (от старофранцузского — «переодевания») и стала родоначальницей маскарада как такового — прием ряжения, рассчитанный на неузнаваемость исполнителя, был основным движущим фактором такого праздника. Жажда переодевания, представления себя «другим», возможность сменить социальную роль (та самая «временная отмена всех иерархических отношений», о которой писал М.М. Бахтин [2, с. 301], правда, в довольно небольшом масштабе — при дворе и только для придворных), «инстинкт преображения», по словам Н. Евреинова [цит. по: 1, с. 23], были характерной чертой

развлечений, получивших особенный блеск при дворах европейских монархов и аристократов XVII–XVIII веков, имевших возможность тратить огромные суммы на проведение подобных праздников. Например, суперинтендант финансов Николя Фуке дал знаменитый бал 17 августа 1661 года в замке Во-ле-Виконт в честь Людовика XIV. Этот праздник, ставший концом карьеры гостеприимного хозяина — король приревновал к явному и очевидно неприличному богатству Николя Фуке, — оказался первым в череде невиданных по блеску и роскоши театрализованных балов Людовика XIV, впоследствии устраивавшихся в Версале [17, р. 173] и заложивших основы французского оперного и балетного театра.

Уже самые первые придворные костюмированные балы имели все признаки театральной постановки. Во-первых, была литературная основа — пьеса-либретто: в большинстве случаев сочиняли новую пьесу специально для конкретного праздника (но также могли адаптировать и уже написанные и поставленные театральные пьесы). Например, известный английский поэт и драматург Бен Джонсон — автор целого ряда оригинальных придворных «масок», самые известные из которых «Маска черных», «Маска красоты» и «Маска королев». Жан-Батист Мольер для того самого бала у Фуке 17 августа 1661 года сочинил комедию «Докучные», попутно изобретая новый жанр — комедию-балет, где драматические и мимические эпизоды чередовались с танцевальными выходами [17, р. 183]. Либретто фантастических версальских празднеств писал маститый поэт Исаак де Бенсерад. А позже и великий Иоганн Вольфганг Гёте с большим удовольствием сочинял сценарии балов и маскарадов для Веймарского двора [15].

Бал-спектакль был драматургически разбит на сцены: танцевальные эпизоды чередовались с драматическими (постепенно превратившимися в вокальные), фейерверки сменялись инструментальными концертами, причем наряду с профессиональными актерами и танцовщиками во всех эпизодах участвовали придворные и сами монархи. В тех же «Докучных» Людовику XIV отводилась роль Волшебника, и в спектакль его прямо из зрительного зала вводил сам Мольер [17, р. 183].

Разыгрываемые на балах сюжеты обычно сильно зависели от текущей моды: во время войн с Османской империей особую популяр-

ность приобрели сюжеты с турецким колоритом⁽¹⁾, а географические открытия породили целую серию «просветительских» праздников, где гостям предлагалось явиться в костюмах разных народностей. Особенно популярны подобные «географические» балы были в Российской империи, что неудивительно, учитывая размер территории и количество народностей, ее населявших. Швейцарский астроном Жан Бернулли, побывавший в России в 1777–1778 годах, описывает подобный маскарад, состоявшийся 22 июля 1777 года в Петергофе в честь тезоименитства великой княгини Марии Федоровны: «Многие [ряженые] были в костюмах отдаленных наций Российской империи, и казалось, что свой маскарад они заимствовали из гардероба Академии наук» [5, с. 16].

На протяжении XIX века костюмированные балы-маскарады из дорогостоящей придворной забавы постепенно стали превращаться в одно из любимых развлечений третьего сословия и буржуазии, и обычно были приурочены к святкам или к масленичной неделе. Популярность приобрели различные костюмированные балы по подписке с призом за лучший костюм — к началу XX века их устраивали повсеместно: от различных благотворительных обществ «в пользу бедных» до студенческих союзов. В журнале «Шут» есть иллюстрированный отчет о прошедшем 22 января 1897 года ежегодном бале учеников Императорской академии художеств, позволяющий судить о царившей там эклектике: приз за лучший костюм (платье «Амфир») получила балерина Мария Петипа, а приз за лучший мужской — костюм «Галл» — художник Павел Кравченко [12, с. 10].

Конец этой прекрасной эпохе балов, как и многому другому, положила Первая мировая война, и казалось, что эта часть общественной культуры уже утрачена навсегда, но именно аристократу Этьену де Бомону удалось возобновить в Париже старинное развлечение — правда, в несколько ином качестве и облики, но с не меньшим блеском.

Как писал в своих воспоминаниях композитор Жорж Орик, «граф Этьен де Бомон <...> глубоко чувствовал и понимал обновление,

совершавшееся в искусстве и литературе» [цит. по: 14, р. 69]. Эти тенденции к обновлению, к слову старой парадигмы, граф почувствовал еще до войны: он одним из первых французских аристократов поддержал антрепризу С.П. Дягилева, числился большим поклонником Игоря Стравинского, дружил с Жаном Кокто, поэтому неудивительно, что авангардные идеи начала XX века проникли и в такие чисто светские — и всегда считавшиеся довольно легкомысленными — развлечения, как костюмированные балы. Именно это проникновение авангардных идей «снизу» (в том числе благодаря интересу к фольклору и «живой архаике» первобытных культур) в «ученые верха» (в «среду учено-артистического профессионализма» [9, с. 8]), а также увлечение темой празднеств может служить основанием для причисления тематических балов графа де Бомона к так называемой «третьей культуре» или «культуре примитива», где «все время происходит культурное брожение, включая своеобразное перемешивание традиций, исторически столь далеко разошедшихся, что встреча их казалась вовсе невозможной» [9, с. 17]. Всплеск «третьей культуры» произошел — что закономерно — в тяжелые годы после Первой мировой войны, в кризис, «когда особенно велика потребность в обновлении, выражающаяся в нарушении границы между „высоким“ и „низовым“, и „запуске“ заложенной в примитиве способности к актуализации традиции, пополнению лексикона форм новыми мотивами, созданию на их основе новой органичной общности» [8, с. 56].

Первое, что отличало эти балы от довоенных, — это состав участников. Если раньше невозможно было представить в одном месте общающихся на равных представителей аристократии, буржуазии и богемы, то у графа де Бомона такая взрывоопасная смесь стала источником вдохновения и развития. Как вспоминает опять же Жорж Орик, «там можно было встретить всех грандов из высшего общества, познакомиться с Пабло Пикассо, поболтать с Эриком Сати, а нашу музыку — музыку шести сорванцов, какими мы тогда были [Les Six — «Шестерка»] — слушали друзья Рейнальдо Ана» [цит. по: 14, р. 69]. Граф не только приглашал своих друзей из артистической среды принять участие, он активно привлекал их к художественному и музыкальному оформлению балов. Для таких праздников писали музыку

(1) Хотя известен и прямо противоположный случай: на маскараде 21 мая 1752 года ожидалось присутствие турецкого посла в России Магомеда-Эфенди, и Елизавета Петровна запретила всем придворным являться на маскарад в турецком костюме [13, с. 107].

и Франсис Пуленк⁽²⁾, и Эрик Сати⁽³⁾, и композиторы «Шестерки». Пабло Пикассо принимал участие в декоративном оформлении: например, им создан большой занавес к феерическому «Балу игр» в 1922 году. Тут уместно вспомнить, что «маски» при английском дворе оформлял Иниго Джонс, а праздники при французском дворе декорировал Стефано Торелли — то есть одни из величайших художников своего времени. То же относится и к композиторам — музыку для балов писали и Пёрселл, и Блоу, и Люлли, и Рамо, и Сарти, и Козловский. Но опять, в отличие от «старых» балов, на балах Этьена де Бомона художники и композиторы были не обслуживающим персоналом, а полноправными участниками и собеседниками представителей высшей аристократии. Если посмотреть списки приглашенных, то там то и дело мелькают лучшие фамилии Франции: Ротшильд, де Люсанж, де Полиньяк, де Ноай, де Гиш, Мюрат, — а рядом с ними: Кокто, Серт, Ортис, Ман Рэй, Гюго и др. [25; 26].

О дружеских отношениях хорошо свидетельствует переписка. Например, в начале знакомства Валентина Гросс-Гюго в одном из писем 1918 года обращается к Эдит де Бомон «уважаемая госпожа» и просит передать приветы «господину де Бомону»; затем, начиная с 1919 года, появляется неформальное обращение «дорогие друзья» [23], а в записках и письмах 1924 года и позже — «дорогой Этьен», «дорогая Эдит» [19; 24], что подтверждает достаточную степень близости. А Эрик Сати мог позволить себе написать графу, что не смог явиться на его новогодний праздник, так как сильно выпил в кафе накануне [28, р. 19].

Возвращаясь к «Балу игр»: на этом балу все участники должны были самостоятельно придумать костюмы, изображающие какие-либо игры. В архиве графа сохранился список участников-персонажей с распределением ролей: там были и шахматы, и музыкальная шкатулка, и рождественская елка, и домино, и прятки, и даже целый раздел «русских игрушек», а неизвестная Мися Серт должна была поя-

- (2) Необыкновенно смешная «Негритянская рапсодия» на стихи вымышленного африканского поэта Макоко Кангуру на несуществующем либерийском языке прозвучала на том самом «Большом черном празднике» и имела оглушительный успех [30, р. 227].
- (3) Известно по крайней мере два произведения, которые Сати написал специально для балов Этьена де Бомона: музыка для камерного балета «Обретенная статуя» (постановка Леонида Мясина, либретто Жана Кокто) и вокальный цикл «Поплавки» на стихи Леона Фарга [4, с. 149].



Илл. 1. Граф Этьен де Бомон и герцогиня д'Айен. Барочный бал. 1923. Фонд Этьена де Бомона. Архив Института современных издательских архивов (Institut Mémoires de l'édition Contemporaine, IMEC), Франция

виться в костюме Петрушки [26]. Жан Гюго, художник и завсегдадай балов графа, пишет в своих воспоминаниях: «Валентина [Валентина Гросс-Гюго, художница, жена Жана Гюго] решила стать ярмарочной каруселью. <...> Валентина вошла в зал в окружении Раймона Радиге, изображавшего ярмарочный тир, Жана Годабски, изображавшего карточный домик, и меня, изображавшего бильярд» [18, р. 208].

Второе важное отличие — тематика балов. Обычные темы балов предшествующих эпох — исторические сюжеты разной степени достоверности (например, маскарад «Великое переселение народов» 16 февраля 1810 года в Веймарском замке [28, р. 201–210] или овеянный легендами костюмированный бал в феврале 1903 года в Зимнем дворце, где все приглашенные должны были быть в костюмах допетровского времени), всевозможные «цветочные» темы, сюжеты из литературы (как бал-инсценировка поэмы Томаса Мура «Лалла Рук», данный в январе 1821 года при прусском дворе в честь великого князя Николая Павловича и его жены Александры Федоровны, прусской принцессы Шарлотты) [3, с. 172]. Темы первых послевоенных праздников Этьена де Бомона тоже носили чисто развлекательный характер, хотя и с оттенком ностальгии и с намеком на некую глубину концепции: это вполне можно объяснить желанием забыть ужасы войны, погрузиться в беззаботный мир детства на «Балу игр» (1922), вспомнить величие *ancien régime* на «Барочном балу» (1923) или почувствовать себя примадонной на «Балу оперных выходов» (1925). Но постепенно тематика становится все более актуальной и связанной с опять входящим в моду техническим прогрессом, до этого скомпрометированным войной и миллионными жертвами новейших вооружений. В 1924 году проводится «Автомобильный бал», в 1925 году — «Бал пластических материалов», на который участники должны были явиться в костюмах исключительно из новых химических материалов: целлулоида, резины и клеенки [14, р. 73], что, с одной стороны, было актуальной театрально-оформительской тенденцией той эпохи (достаточно вспомнить костюмы Александры Экстер для фильма «Аэлита» (1924) или оформление и костюмы Наума Габо и Антона Певзнера для балета «Кошка» (1927) дягилевской антрепризы), а с другой — способствовало проникновению новых материалов в повседневный быт.

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов

Третье важное отличие — это намеренная постановочность балов в лучших традициях Версаля. Каждый бал тщательно продумывался самим графом: помимо темы, заранее выписывался состав участников с обозначением персонажей, пунктиром намечался сценарий — последовательность выходов (реминисценция, далеко не случайная, знаменитых выходов-антре королевских балетов XVII века), живых картин и других развлечений, и даже составлялся график репетиций [26]. Здесь, несомненно, в наличии все признаки театра — есть актеры, есть зрители (при этом актеры и зрители постоянно меняются местами), задан сюжет. Развитие действия происходит во французской театральной манере XVII–XVIII веков, эстетике театральных выходов (антре — *entré*) — представлений героев (в отличие, например, от немецкой традиции, прижившейся и при русском дворе — традиции торжественных процессий (*Zug*), когда все участники проходят маршем под музыку через анфиладу парадных комнат и возвращаются в бальный зал — как, например, на Русском костюмированном балу в Москве, в доме градоначальника, в 1849 году [11, с. 718–724]). Такие выходы тщательно режиссировались и репетировались. Большую роль играла музыка, под которую выходили персонажи. Граф лично отбирал музыкальное сопровождение, это были как произведения известных композиторов — Генделя, Гайдна, Моцарта (и даже Чайковского — например, выход принцессы де Люсанж в роли Золушки (на «Барочном балу») проходил под пьесу «*Chanson sans paroles*» из цикла «Воспоминание о Гапсале» [26]), так и вновь заказанные пьесы современных композиторов, с которыми граф водил тесную дружбу: например, уже упоминавшийся камерный балет «Обретенная статуя» Сати, Мясина, Кокто (длительностью пять минут) был написан для выхода известной светской львицы, наследницы империи швейных машин Singer Дейзи Феллоуз на «Барочном балу» [28, р. 226–230].

Что касается самого графа, то себе он обычно отводил центральную роль на празднике, причем своих амбиций граф не скрывал и выбирал самые яркие и недвусмысленные примеры для подражания: например, на «Барочном балу» Этьен де Бомон вышел в образе Короля-Солнца, одновременно копируя и переосмысливая в современном ключе костюм, в котором пятнадцатилетний Людовик XIV появился 23 февраля 1653 года в знаменитом «Королевском балете ночи».

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов



Илл. 2. Валентина Гюго на карусели. Бал игр. Фонд Этьена де Бомона. Архив Института современных издательских архивов (Institut Mémoires de l'édition Contemporaine, IMES), Франция

Кроме того, подстегиваемый, очевидно, все тем же «инстинктом преображения», который вел, например, и большую любительницу маскарадов императрицу Елизавету Петровну⁽⁴⁾, граф за вечер мог сменить несколько костюмов и масок: «Этьен де Бомон, исчезнувший было на минуту, вернулся в костюме „Нелепого Амура“: лицо было спрятано под смешной маской с толстыми щеками, на нем была надета розовая майка с толстой мягкой подкладкой, в руках граф держал стрелу» [18, р. 209]. Графа не пугало и то, что иногда эта смена образов носила травестийный характер: на одном из балов в платье от модельера Вионне появилась жена графа, а через некоторое время в том же платье вышел и сам граф. Здесь можно увидеть не только намек на старинную театральную традицию, когда женские роли игрались мужчинами, но и еще один намек на Версаль (и на то, чью, собственно, традицию продолжает граф) — дело в том, что женщины в балетных интермедиях вышли на сцену только в 1681 году (как раз в царствование Людовика XIV), до этого все роли танцевали только мужчины [7, с. 149].

В этой «постановочности» проявляется близость балов (как и карнавалов, их предшественников) к «художественно-образным формам, именно к театрально-зрелищным» [2, с. 297]. При этом Бахтин отмечает, что карнавал все-таки не театр (там нет, например, разделения на исполнителей и зрителей, нет сцены и рампы, то есть нет границы) — «это сама жизнь, но оформленная особым, игровым образом» [2, с. 297]. Слова Бахтина в полной мере относятся и к тематическим балам: каждый такой бал был, по сути, театральным представлением по типу *commedia dell'arte*, с элементами случайности, игры, причем игры ролевой, с распределением ролей, но без четких правил и без стремления победить соперника. Здесь можно увидеть совершенно определенные признаки свободной игры (по Й. Хейзинге [10, с. 17–20]): выход из рамок обыденной жизни во временную сферу деятельности (праздник), общественная коммуникация и пространственно-временная изолированность, рождающая собственные правила.

(4) Придворный ювелир Иеремия Позье в своих воспоминаниях оставил любопытное замечание об этих маскарадах: «В одной из комнат обыкновенно императрица играла в фараон или пикет, а к десяти часам она удалялась и появлялась в маскарадном зале, где оставалась до пяти или шести часов утра, несколько раз меняя маски» [3, с. 170].

А главное — непредсказуемость исхода. Но эта ролевая игра (название, которое закрепилось за свободной игрой в отечественной философии и психологии), которая, по мнению философа М.С. Кагана, «является синкретической художественной игрой, игрой-искусством, в которой художественное освоение мира и игровая деятельность в собственном смысле этого слова еще не разделились» [6, с. 275], и есть одно из проявлений «культуры примитива», подпитывавшейся возникшим еще в конце XIX века в художественной среде Франции и других европейских стран интересом к «живой архаике» [9, с. 11] — традиционным культурам аборигенов Австралии, Северной и Южной Америки, Африки, Океании и т.д. Именно эти синкретические традиционные культуры «детства народов» стали «новым источником образности для европейского искусства, стремившегося вновь обрести тот первобытный синкретизм и внутреннее единство, которым обладало первобытное искусство» [8, с. 52–53]. И игра, также связанная в том числе со свежим и непосредственным миром детства, стала одним из способов обретения этого утраченного синкретизма, а в дальнейшем, в творчестве сюрреалистов «игра стала искусством» [6, с. 276], превратилась в сознательно используемый художественный метод.

Игровое начало — как бы «выдуманность» происходящего, карнавальность, «временный выход за пределы обычного строя жизни» [2, с. 298] — во многом и инициировало этот неожиданный сплав аристократии и художественной богемы, а сами балы превращались в своего рода экспериментальные площадки, где происходило взаимное оплодотворение — люди «без роду и племени» могли впитать вековые культурные коды аристократии, а аристократы сталкивались с новым, неожиданным, порою совершенно диким и неприемлемым взглядом на жизнь и искусство. Такая открытая игровая среда, будучи формой «скрещения художественных и коммуникативных устремлений людей» [6, с. 134] и «чистым искусством общения» [6, с. 206], в полной мере выполняла важную социальную функцию объединения разных культурных слоев общества, различных культурных парадигм и моделей, рождая в результате некий инновационный синтетический художественный продукт.

В этой среде Этьен де Бомон, помимо излюбленной роли-маски Людовика XIV, играл роль связующего и цементирующего элемента — организатора и проводника, который, с одной стороны, знакомил

новых художников и композиторов с потенциальными заказчиками — представителями состоятельной аристократии и крупной буржуазии; а с другой — приобщал самих потенциальных заказчиков к новейшим художественным тенденциям. Эту роль Этьен де Бомон, «последний меценат» [16, р. 55], играл вполне сознательно: и здесь у него тоже был образец для подражания (и одновременно соперник) — Сергей Павлович Дягилев. В 1924 году граф организовал провалившуюся с коммерческой точки зрения театральную антрепризу «Парижские вечера» (слишком авангардными, даже для Парижа 1920-х годов, были представленные там спектакли), про которую Дягилев сказал, что «единственное, что они забыли позаимствовать — это мое имя» [32, р. 521]. Кроме того, Этьен де Бомон и сам выступал в роли заказчика: например, он был владельцем большой коллекции полотен Пикассо, Брака и Гриси, которые приобрел, продав часть фамильного собрания старых мастеров; а одно из самых известных сочинений Дариуса Мийо «Бык на крыше» было создано по заказу графа [14, р. 13].

Вслед за Этьеном де Бомоном подобные балы начали устраивать и графы де Ноай, и другие аристократические семейства. Игровая культура, «сознательно культивируемая праздничность, зачастую преподносимая через формы „третьей культуры“» [8, с. 144], все больше проникала в общество — с одной стороны, явно уставшего от длительной и разрушительной войны, а с другой — опять поддавшегося на магию прогресса. И, опять же, в недрах этих балов — достаточно эфемерных явлений — зарождались элементы новых художественных течений: в первую очередь, сюрреализма, где игра и случайность — ключевые элементы философии творчества и художественные методы. В дальнейшем, уже после Второй мировой войны, в таких художественных практиках, как хепеннинги, перформансы, акционизм, совершенно явно можно увидеть отголоски балов 1920–1930-х годов, запечатленных для истории лучшими парижскими фотографами. И это тоже была совершенно сознательная политика Этьена де Бомона: перед каждым балом и во время самого бала организовывалась фотосессия — сохранилось довольно большое количество фотографий участников балов, выполненных такими мэтрами, как Ман Рэй и Поль О’Дуайе. Сохранились как отдельные постановочные фотографии участников балов [20; 21; 22], так и большие коллажи из фотографий на листах размером 100 x 122 см.

А еще участники тех балов прожили долгие жизни. И удивительно, но многие из них так и не смогли забыть блистательные впечатления юности. Например, один из них — наследник совершенно феноменального состояния, с испано-мексиканскими корнями, Шарль де Бестеги устроил в 1951 году в Венеции, в палаццо Лабия, грандиозный Восточный бал, воскрешавший в памяти балы Этьена де Бомона. В 1972 году другая наследница не менее феноменального состояния, Мари-Элен Ротшильд организовала в Париже Большой сюрреалистический бал, ставший, пожалуй, последним из великих балов. Но самый яркий памятник Этьену де Бомону оставил писатель Раймон Радиге, умерший совсем молодым, в 20 лет: в 1924 году он написал свой последний роман, классический «роман с ключом», «Бал графа д'Оржеля», где главный герой — это, конечно же, Этьен де Бомон. А в 1970 году бывший светский повеса и тоже постоянный участник балов графа (и один из персонажей романа), а к тому времени уже известный европейский режиссер Марк Аллегре снял по этому роману художественный фильм.

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов

Список литературы:

- 1 Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМИК, 1988. 200 с.
- 2 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Введение (постановка проблемы) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 291–352.
- 3 Большой бал. Балы в России: на подмостках истории, жизни, театра XVIII–XX вв.: Каталог выставки. М.: Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно», 2013. 259 с.
- 4 Дэвис М.Э. Эрик Сати. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 184 с.
- 5 Записки астронома Ивана Бернулли о поездке его в Россию в 1777 году // Русский архив. 1902. № 1. С. 7–32.
- 6 Каган М.С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). М.: Издательство политической литературы, 1974. 328 с.
- 7 Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. 296 с.
- 8 Петухов А.В. Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века. М.: Буксмарк, 2020. 312 с.
- 9 Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Ред. В.Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6–28.
- 10 Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. 464 с.
- 11 Шевырев С.П. Русский костюмированный бал // Русская старина. 1883. № 3. С. 718–724.
- 12 Шут. 1897. № 5. С. 10.
- 13 Юнисов М.В. Маскарады, живые картины, шарady в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII — начала XIX века. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2008. 304 с.
- 14 Au Temps du Boeuf sur le Toit. 1918–1928. Paris: Artcurial, 1981. 116 p.
- 15 Goethe J.W. von. Bey Allerhöchster Anwesenheit Ihro Majestät der Kaiserin Mutter Maria Feodorowna in Weimar Maskenzug. [Weimar], 1818. 80 p. Faustsammlung der HAAB Weimar, F 7625.
- 16 Hentea M. The Aristocratic Avant-garde: Le Comte Étienne de Beaumont and "Les Soirées de Paris" // Neohelicon. 2015. June. Volume 42. Issue I.P. 55–69.
- 17 Howald Chr. Der Fall Nicolas Fouquet. Mäzenatentum als Mittel politischer Selbstdarstellung. 1653–1661. München: Oldenburg Verlag, 2011. 293 p.
- 18 Hugo J. Le Regard de la Mémoire. Actes Sud / Labor, 1983. 512 p.
- 19 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Eric Satie, SAT 6.59.
- 20 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 4.12.
- 21 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 4.13.
- 22 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 4.14.
- 23 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 7.3.
- 24 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 11.5.

- 25 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 23.3.
- 26 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 23.4.
- 27 Journal des Luxus und der Moden. 1810. April. P. 201–210. HAAB Weimar, 2784095–5.
- 28 Orledge R. Satie the Composer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 394 p.
- 29 Radiguet R. Le Bal du Comte d'Orgel. Paris: Grasset, 1924. 239 p.
- 30 Steegmuller F. Cocteau: A Biography. London: Macmillan, 1970. 583 p.
- 31 Thiery Cl. 1918, the Beginning of Jazz in France. URL: <https://france-amerique.com/en/1918-the-beginnings-of-jazz-in-france/> (дата обращения 04.04.2020).
- 32 Whiting St. M. Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall. Oxford: Oxford University Press, 1999. 596 p.

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов

References:

- 1 Barboj Yu. *Struktura dejstviya i sovremennyy spektakl'* [The Structure of Action and Modern Performance]. Leningrad, LGITMIK Publ., 1988. 200 p. (In Russ.)
- 2 Bahtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa. Vvedenie (postanovka problemy)* [Oeuvre of Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance. Introduction (Statement of the Problem)]. Bahtin M.M. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary and Critical Articles]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 291–352. (In Russ.)
- 3 *Bol'shoj bal. Baly v Rossii: na podmostkah istorii, zhizni, teatra XVIII–XX vv.: Katalog vystavki* [The Great Ball. Balls in Russia: on the Stage of History, Life, Theatre of the 18th–20th centuries: Exhibition Catalog]. Moscow, Gosudarstvennyj istoriko-arhitekturnyj, hudozhestvennyj i landshaftnyj muzej-zapovednik "Caricino" Publ., 2013. 259 p. (In Russ.)
- 4 Davis M.E. *Erik Sati* [Eric Satie]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. 184 p. (In Russ.)
- 5 Zapiski astronoma Ivana Bernullya o poezdke ego v Rossiyu v 1777 godu [Notes of Astronomer Ivan Bernoulli about His Trip to Russia in 1777]. *Russkij arhiv*, 1902, no. 1, pp. 7–32. (In Russ.)
- 6 Kagan M.S. *Chelovecheskaya dejatel'nost' (Opyt sistemnogo analiza)*. [Human Activity (Experience of System Analysis)]. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoy literatury Publ., 1974. 328 p. (In Russ.)
- 7 Krasovskaya V.M. *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Oчерки istorii. Ot istokov do serediny XVIII veka* [Western European Ballet Theater. Essays on History. From the Origins to the Middle of the 18th century]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1979. 296 p. (In Russ.)
- 8 Petuhov A.V. *Ar deko i iskusstvo Francii pervoj chetverti XX veka* [Art Deco and the Art of France in the first quarter of the twentieth century]. Moscow, Buksmart Publ., 2020. 312 p. (In Russ.)
- 9 Prokof'ev V.N. O tryoh urovnjah hudozhestvennoj kul'tury Novogo i Novejshego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nyh iskusstvah) [On the Three Levels of Artistic Culture of the New and Modern times (on the Problem of the Primitive in the Visual Arts)]. *Primitiv i ego mesto v hudozhestvennoj kul'ture Novogo i Novejshego vremeni* [Primitive and its Place in the Artistic Culture of the New and Modern times], ed. V.N. Prokof'ev. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 6–28. (In Russ.)
- 10 Hejzinga J. *Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya* [Homo Ludens. In the Shadow of Tomorrow]. Moscow, Progress Publ., 1992. 464 p. (In Russ.)
- 11 Shevyrev S.P. *Russkij kostjumirovannyj bal* [Russian Costume Ball]. *Russkaya starina*, 1883, no. 3, pp. 718–724. (In Russ.)
- 12 *Shut*, 1897, no. 5, p. 10. (In Russ.)
- 13 Yunisov M.V. *Maskarady, zhivye kartiny, sharady v dejstvii. Teatralizovannye razvlecheniya i ljubitel'stvo v russoj kul'ture vtoroj poloviny XVIII – nachala XIX veka* [Masquerades, Live Pictures, Charades in Action. Theatrical Entertainment and Amateurism in the Russian Culture of the second half of the 18th – early 19th century]. St. Petersburg, Kompozitor, Sankt-Peterburg Publ., 2008. 304 p. (In Russ.)
- 14 *Au Temps du Boeuf sur le Toit. 1918–1928*. Paris, Artcurial, 1981. 116 p.
- 15 Goethe J.W. von. *Bey Allerhöchster Anwesenheit Ihro Majestät der Kaiserin Mutter Maria Feodorowna in Weimar Maskenzug* [Weimar], 1818. 80 p. Faustsammlung der HAAB Weimar, F 7625.
- 16 Hentea M. The Aristocratic Avant-garde: Le Comte Étienne de Beaumont and "Les Soirées de Paris". *Neohelicon*, 2015, June, Volume 42, Issue 1, pp. 55–69.
- 17 Howald Chr. *Der Fall Nicolas Fouquet. Mäzenatentum als Mittel politischer Selbstdarstellung. 1653–1661*. München, Oldenburg Verlag, 2011. 293 p.

Балы графа Этьена де Бомона как элемент
социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов

- 18 Hugo J. *Le Regard de la Mémoire*. Actes Sud, Labor, 1983. 512 p.
- 19 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Eric Satie*, SAT 6.59.
- 20 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 4.12.
- 21 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 4.13.
- 22 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 4.14.
- 23 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 7.3.
- 24 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 11.5.
- 25 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 23.3.
- 26 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 23.4.
- 27 *Journal des Luxus und der Moden*, 1810, April, pp. 201–210. HAAB Weimar, 2784095–5.
- 28 Orledge R. *Satie the Composer*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990. 394 p.
- 29 Radiguet R. *Le Bal du Comte d'Orgel*. Paris, Grasset, 1924. 239 p.
- 30 Steegmuller F. *Cocteau: A Biography*. London, Macmillan, 1970. 583 p.
- 31 Thierry Cl. *1918, the Beginning of Jazz in France*. Available at: <https://france-amerique.com/en/1918-the-beginnings-of-jazz-in-france/> (accessed 04.04.2020).
- 32 Whiting St. M. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford, Oxford University Press, 1999. 596 p.

УДК 78.041/.049

ББК 85.318

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-542-563

Сыч Ольга Николаевна

Магистр искусствоведения, независимый исследователь,

Санкт-Петербург

ORCID ID: 0000-0002-5470-8077

lyalyasova@mail.ru

Ключевые слова: шум, авангард, материальность, пространство, городская среда, анархитектура.**Сыч Ольга Николаевна**

Архитектурные и антиархитек- турные мотивы в творчестве Einstürzende Neubauten

Einstürzende Neubauten («Разрушающиеся новостройки») — возможно, самое архитектурное наименование в истории рок-музыки. Одним из лейтмотивов творчества группы является архитектурный объект как символ ограничений и закономерное желание человека освободиться от его рамок. Представленное исследование фокусируется на развитии этой концепции в произведениях Einstürzende Neubauten: в образах архитектуры в лирике Бликсы Баргельда, в преломлении музыкантами идеи «анархитектуры» Гордона Матта-Кларка, а также в самой специфике музыкальной формы.

Sych Olga N.

Master of Art Studies, Independent Researcher, Saint Petersburg

ORCID ID: 0000-0002-5470-8077

lyalyasova@mail.ru

Keywords: noise, avant-garde, materiality, space, urbanism, anarchitecture.**Sych Olga N.**

Architectural and Anti-Architectural Motives in the Work of Einstürzende Neubauten

Einstürzende Neubauten (“Collapsing New Buildings”) is perhaps the most architectural name in the history of rock music. Moreover, architectural object as a symbol of restrictions and natural desire of liberation from their bounds can be distinguished as some of the keynotes of the band’s works. The presented research focuses on the development of this concept in the artistic heritage of Einstürzende Neubauten: from the images of architecture in Blixa Bargeld’s lyrics to the musicians’ interpretation of Gordon Matta-Clark’s “anarchitecture” ideas, as well as to the very specific of the musical form.

Название ведущей группы немецкого движения начала 1980-х годов «Гениальные диллетанты»⁽¹⁾, Einstürzende Neubauten («Разрушающиеся новостройки»), — одно из самых архитектурных наименований в истории рок-музыки, не считая британцев Bauhaus и сибиряков «Промышленная архитектура». Однако если «архитектурность» последних ограничилась только этим, то Einstürzende Neubauten (*далее иногда будет употребляться аббревиатура EN, — прим. ред.*) в обозначенном аспекте оказались наиболее последовательными. «Новостройки» даже обрели определенное признание в архитектурной среде. Так, 24 октября 2020 года лидер группы и автор текстов ее песен Бликса Баргельд был приглашен в эфир Radio Arcada, развернувшего масштабную дискуссию на фоне Тбилисской архитектурной биеннале. Некоторые практики признаются, что пришли в профессию архитектора именно благодаря музыке EN. В самом деле, в творчестве группы в том или ином виде часто фигурируют образы архитектуры — как отвлеченные мотивы, так и конкретные объекты. Специфика же выбранной музыкальной формы несет на себе печать особой материальности. Данное исследование является первой попыткой выявления и систематизации «архитектурной» стороны творчества титанов шумового авангарда.

EN прямо указывают на то, что найденная группой музыкальная форма являлась порождением их социального положения и окружающей среды. Разрушенный войной, временем и вместе с тем интенсивно строящийся Западный Берлин был весьма неоднороден и своеобразен. «В 1960–1970-е годы в городе повсюду были заметны отпечатки истории, руины, следы снарядов на стенах... Кроме того, — говорит Бликса, — я вырос, наблюдая постоянные стройки. В Западном Берлине в то время было так: хочешь разбогатеть — строй!»⁽²⁾ В определенные моменты город даже становился полем битвы за жилье: достаточно вспомнить такое явление, как сквоттинг, принудительные выселения и последовавшие за этим акции протеста.

(1) «Geniale Dilletanten» — фестиваль, состоявшийся в Западном Берлине в 1981 году. Название впоследствии закрепилось за немецким андеграундом 1980-х годов, в частности за группами — участниками фестиваля.

(2) Radio ARCADA #8: Blixa Bargeld "Architecture as Instrument" // Common Waves. 2020. 5 Nov. URL: <https://www.common-waves.com/2020/11/05/radio-arcada-8-blixa-bargeld-architecture-as-instrument/> (дата обращения 17.11.2020). Далее обращение к этому ресурсу дается в тексте следующим образом: [Radio ARCADA].

С протестом зачастую связывают и само название группы — «Разрушающиеся новостройки». Однако, как поясняет Баргельд, никакого призыва к деструкции в этом изначально не было. В Германии все здания, возведенные после Второй мировой войны, называются «Neubauten» (то есть «новые здания»). И их качество оставляет желать лучшего, поскольку они разваливаются гораздо чаще старых построек («Altbauten») [11]. Внимание Бликсы к проблемам архитектуры своими корнями также уходит в его детство. Отец Баргельда был плотником и строителем и иногда брал на стройки сына. В особенно жаркие дни они поливали бетон, чтобы на его поверхности не образовывались трещины [Radio ARCADA]. Безусловно, это был прежде всего вопрос прочности новых зданий. Вместе с тем трещины и возраст не слишком способствуют и улучшению имиджа модернистских зданий, как это происходит в случае построек других стилей, приобретающих со временем романтический налет старины, но, напротив, рассматриваются как черты упадка [7, с. 10]. То есть разрушение подобных сооружений априори воспринимается достаточно остро. Таким образом, «Разрушающиеся новостройки» — это официальный архитектурный термин и непосредственные впечатления от Западного Берлина.

Ранние EN явно увлечены примитивом, в частности эфиопской народной музыкой с ее полиритмией [18]. Африканская музыка могла себе позволить эту вариативность, поскольку исполнялась на открытом воздухе и, соответственно, была свободна от многих ограничений [3, с. 29]. EN, очевидно, решили поэкспериментировать с тем, как подобная формула может звучать в их условиях, где как минимум нужно учитывать реверберацию. В поисках «идеальной» акустики они начинают организовывать «экспедиции» в индустриальные ландшафты, выискивая самые невообразимые и забытые места⁽³⁾. Так, на предмет звуковых эффектов были опробованы пространства под мостами автобанов, водонапорная башня, представлявшая собой металлическую комнату в форме шара [18], и прочие уголки бетонных джунглей. Игра в максимально замкнутых пространствах также при-

(3) См.: B-Movie: Шум и ярость в Западном Берлине 1979–1989 (B-Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979–1989), реж. Йорг А. Хопп, Хейко Ланж, Клаус Маек, 2015. Далее: [B-Movie].

обрела вид кинестетических экспериментов, которые продолжатся и в дальнейшем.

В одной такой каморке внутри опоры автодорожной эстакады группа обустроила свою первую «студию», где в 1980 году был записан сингл Für Den Untergang («Во имя крушения»). В качестве музыкальных инструментов были использованы строительные материалы, старая стиральная машина и прочий металлолом, — одним словом, впечатляющий набор всевозможных артефактов берлинских свалок. Инструментом выступила и сама архитектура. Во-первых, свой посильный вклад в звучание внесли проезжающие над «студией» авто⁽⁴⁾. Во-вторых, барабанные партии приняли на себя стены [18]. Композиция полностью соответствовала условиям записи — то есть была сконструирована из топота, скрежета и шумового хаоса.

Сначала игра на подручных средствах была, скорее, вынужденной мерой за неимением настоящих музыкальных инструментов. Впоследствии же это стало концепцией. Отдельного внимания заслуживает первая ударная установка, составленная из разнородных металлических предметов. В 1981–1982 годах эту установку, сначала собранную по «классическому» образцу, снова демонтируют до отдельных элементов, из которых начинают компоновать разнообразные комбинации «ударных» [Radio ARCADE]. Намеренный подрыв устойчивой формы и неожиданная перекомпоновка ее составляющих по своей сути чрезвычайно деструктивны. Это также немного напоминает дадаистский коллаж. В результате на свет появляется более бескомпромиссная и «немузыкальная» модификация панк-рока, взявшая себе на вооружение авангардистские приемы и стратегии.

Ранние альбомы Kollaps (1981) и Haus Der Lüge (1989) насквозь пропитаны идеей хаоса. «Когда ты сидишь в пространстве 1,5 метра высотой, представляющем собой пустую стальную ферму длиной 40 метров, и слышишь, как над тобой шумят проезжающие грузовые машины, довольно трудно создать что-то, имеющее отношение к движению борьбы за мир», — признается Бликса [B-Movie]. Таким образом, несомненное влияние среды, в которой создавалась группа,

(4) Горохов А. Новостройки обрушиваются тридцать лет подряд // DW.COM. 2010. 29 окт. URL: <https://www.dw.com/ru/новостройки-обрушиваются-тридцать-лет-подряд/a-6156007> (дата обращения 19.11.2020). Далее: [Горохов].

на ее первоначальное звучание и сформировавшуюся концепцию позволяет с уверенностью говорить об околорхитектурном субстрате раннего творчества «Новостроек».

1990–2000-е годы для EN также отмечены атональными экспериментами. Вместе с тем заметен резкий переход от шума к своего рода квинтэссенции тишины и более устойчивому ритму. Музыканты перебрались в настоящую звукозаписывающую студию, однако даже в этих условиях им удалось сохранить свою самобытность. В этот период особого внимания заслуживает лирика — интеллектуальная, поэтически и концептуально превосходящая панк и чуть менее утопичная в некоторых социальных аспектах. Однако в своих актуальных реалиях музыканты достаточно бескомпромиссны: они по-прежнему не хотят иметь ничего общего с истеблишментом. Еще одним идейным противником в глазах Баргельда становится... архитектура.

Симптомы этого неприятия можно обнаружить уже в заглавной песне альбома Haus Der Lüge («Дом лжи», 1989). Архитектурное сооружение в несколько этажей выступает здесь как репрезентация универсума. На первом этаже живут те, кто думает, что верно оценивает действительность. На втором этаже, оклеенном старыми, исписанными ругательствами обоями, толпятся квартиросъемщики. На четвертом этаже живет архитектор, одержимый проектированием новых ярусов до самого неба. Ах да, между архитектором и очередью на жилье пролегает этаж ошибок, которыми выкладывают поверхность пола. Сюда «вход воспрещен». Старый чердак занимает Бог, который совершает суицид. Пуля пробивает не только Его череп, но и конек крыши. После того как верхнее помещение трагически освободилось, его решают отстроить заново. Себя же Бликса помещает в подвал, где «темно и влажно, как во чреве»⁽⁵⁾ (или в могиле), намекая на то, что не собирается участвовать в жизни и дальнейшем возведении этого здания. Впоследствии образы архитектуры становятся еще конкретнее.

С 1960-х годов многих практиков и теоретиков занимает вопрос, «как субъект — индивид или искусство — стремится защитить свою

(5) © Copyright: Пашкевич — О Песенках. Дом лжи — Einstuerzende Neubauten // Проза.ру. 2006. URL: <https://proza.ru/2006/09/26-176> (дата обращения 06.12.2020).

внутреннюю целостность и при этом приспособлять себя к шоку мегаполиса» [19, с. 2]. Последующие десятилетия также отмечены дискуссиями о своеобразном кризисе архитектуры и урбанистики. Скептическое отношение к современному строительству иногда даже принимает форму разговора о «смерти архитектуры». Итальянский теоретик М. Тафури определил, «что для него единственное условие возможности современной архитектуры: раствориться в системе, которая гарантирует ее гибель, или уйти в гипнотическое одиночество» [там же]. И творчество команды Баргельда, в некотором роде, также несет на себе печать этой проблематики. Изначально представлявшее собой контркультурное явление, оно со временем успешно интегрировалось в общекультурный процесс.

В качестве одного из источников вдохновения музыканты называют идеи философа Вальтера Беньямина, который в своей заметке 1931 года «Разрушительный характер» (Der destruktive Charakter)⁽⁶⁾ писал: «У разрушителя — веселый и дружелюбный характер. Он знает только одну цель — создание свободного пространства» [11]. Сами за себя говорят названия четырех компиляций Strategies against architecture («Стратегии против архитектуры») и собрания текстов песен Headcleaner⁽⁷⁾: Text Fur Einstürzende Neubauten / Text for Collapsing New Buildings («Очиститель: текст для разрушения новостроек»), 1997. Одним из лейтмотивов творчества группы становится архитектурный объект как символ ограничений и закономерное желание человека освободиться от его рамок. Позицию Баргельда ярко иллюстрирует песня Architektur ist Geiselnahme («Архитектура — это захват заложников», 2001): если «певец — то, что он поет, а поет он о том, что видит», то ментально он — заложник, в том числе и архитектуры, а именно «строительного безумия» и «фасадного надувательства — камень за камнем от фасадных лжецов» (пер. автора).

EN свободны от распространенного заблуждения, согласно которому пространство — это пассивная среда, заполняемая предметами

и явлениями, которые рассматриваются лишь в своей автономности. В нескольких интервью Баргельд заявляет, что архитектура всегда оказывает влияние на человеческое сознание, хотим мы того или нет. Архитектура — «тюрьма» еще и потому, что диктует, каким должен быть предназначенный для нее музыкальный инструмент. Например, орган в церкви. Фантазии Баргельда простираются даже до органа для тюрьмы и торгового центра [Radio ARCADA].

Желая расширить границы существования в искусственно созданной среде обитания с ее же искусственными законами, Бликса в композиции Was ist ist («Что есть», Ende Neu LP, 1996) конструирует некое «мировое здание без стен, в котором должно быть много места». Он заявляет: «Мы требуем разнообразия на нашей орбите!» Эти идеи отдаленно напоминают некоторые проекты движения антидизайна, в частности открытые платформы, заменяющие дома. И вторит этому песня Ich Gehe Jetzt («Мне пора»): «С ограничениями пора заканчивать!»⁽⁸⁾

Очевидно, для «Новостроек» враг номер один — типовая, обезличенная, но отнюдь не нейтральная по своему воздействию архитектура, подчиняющая своим законам человека — «бетонная проза», как они ее называют все в той же Ich Gehe Jetzt. «Они превращают постройки в дома», — так Бликса в песне Youme & Meyou характеризует возлюбленных, косвенно намекая на то, что есть сила, неподвластная стандартизации, а также на то, что без дополнительной эмоциональной подпитки подобные сооружения проблематично обживать.

Безусловно, эта песня о любви, и Баргельд в ней нетипично романтичен. Однако верно и то, что именно пары формируют семейные ячейки, которые, как отметил А. Лефевр, призваны обеспечивать значение типовых жилых комплексов [6, с. 229] — якобы доступных, удобных и необходимых в условиях роста населения городов и Земли в целом. И мнимое уважение жилищной среды к законам природы, на самом деле ею уничтожаемой, — «зеленые зоны», из которых эта природа практически исторгнута, а также ориентированность на семейную ячейку как источник воспроизводства [там же]. Поскольку этот

(6) Оригинальное высказывание: «Der destruktive Charakter kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen. Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Haß... Der destruktive Charakter ist jung und heiter» [13, с. 396–398].

(7) В данном случае (что, в принципе, типично для текстов EN) имеет место игра слов: 'head cleaner' — «главный уборщик, очиститель» и 'headcleaner' — буквально «очиститель головы».

(8) © Copyright: Пашкевич — О Песенках. Альбом Einst. Neubauten Perpetuum Mobile, 2004 // Проза.ру. 2010. URL: <https://proza.ru/2010/10/23/150> (дата обращения 06.12.2020).

закон природы даже столь деспотичная среда полностью не заглушает, он еще сильнее выделяется на фоне остальных, зачастую подавленных сторон естества. А потому обращение Баргельда к образу влюбленной пары как носителя жизни в контексте современной застройки вполне объяснимо. Хотя перспективы существования в подобных условиях, как мы увидим далее, явно вызывают у него беспокойство.

Бликса восстает не только против стандартизации жилья, но и против кальки формально-стилистической, идеологической, а также стандартизации инфраструктуры. В той же Youme & Meyou находим следующие строчки: «Они идут не из точки А в точку В, они ходят кругами и возвращаются туда, откуда начинали, — потому что там вечная стройка, Starbucks и опять-таки Гуггенхайм» (филиал которого есть и в Берлине) (пер. автора). Метафора Starbucks-Гуггенхайм коррелирует с концепцией «не-мест» французского антрополога М. Оже, согласно которой повторяемость архитектуры и компонентов инфраструктуры приводит к взаимозаменяемости городов [17]. Если место, в понимании Оже, создает идентичность и причастно к истории, то «не-место» — его полная противоположность. Оно безлико, не связано с идентичностью и явно не стремится к этой связи. Негласный закон, которому подчиняются посетители «не-мест», — анонимность, универсальность поведения, тотальное сходство [8, с. 112]. Стандартное жилье с его инфраструктурой, а также распространенные сети типа Starbucks подозрительно напоминают «не-места» и занимают большую часть современных городов.

Сложнее ситуация с музеями Гуггенхайма. Безусловно, каждое такое сооружение, например в Нью-Йорке или Бильбао, является городским вау-фактором, что, на первый взгляд, исключает безликость и повторяемость. Под идентичностью же можно подразумевать новую — без ярко выраженной историко-культурной подложки, но как визитную карточку города в мире глобализации. Берлинскому Гуггенхайму, организованному на первом этаже здания Deutsche Bank 1920-х годов, в принципе едва ли можно подобрать стилистический эквивалент в этой музейной сети. Однако Бликсой в данном случае тонко прочувствована постмодернистская «экспансия выставочной инфраструктуры» [13, с. 9]. А главное, музей превращается в мировую франшизу, и возникающие филиалы, порождаемые не первоначаль-

ным посылом, но готовым шаблоном, обречены на некоторую унификацию и смысловую вторичность.

Такой предсказуемостью строительство значительно замыкает наши горизонты. Стандартизация архитектуры по всему миру парадоксально делает саму Землю еще круглее, поскольку куда бы ни шел человек, он, по сути дела, не покидает пространство, которое намеревался оставить позади. Стоит отметить, что тема круга и замкнутости вообще является довольно распространенной в творчестве Баргельда. М. Оже также выделяет круг как фигуру, определяющую все современные процессы [9].

Чтобы выбраться из predeterminedности, во имя спасения и сохранения своей человечности герои Youme & Meyou строят корабль — собственную мобильную архитектуру. А потом решают его сжечь — когда понимают, что его строительство каждую зиму становится рутиной. Важно то, что, создавая свое пространство самостоятельно, человек подстраивает его прежде всего под самого себя и себе же подчиняет. О необходимости вовлечения всего общества в проектирование с целью выстраивания по-настоящему гуманной, гибкой среды и с учетом естественной, психологической подоплеки высказывались и многие теоретики, например, К. Александер [1, с. 19, 22–24]. Таким образом, раздражителем для EN является любой симптом «не-места».

В конце концов команду «Новостроек» привлекла идея анархитектуры, что нашло свое отражение в одноименном лонгпле (Anarchitektur, 2005). Несмотря на явный симбиоз излюбленных для группы тем — архитектуры и анархии, этот термин не является изобретением Бликсы. Такое название было дано деятельности американского художника конца 1960–1970-х годов Гордона Матта-Кларка, который раскраивал пустующие постройки на несколько частей, превращая их в автономные арт-объекты на стыке архитектуры и скульптуры, а также срезал отдельные структуры зданий, например участки фасадов. Деформация, перекомпоновка, хаос — то, что отличает анархитектуру, присуще и музыке Einstürzende Neubauten. Такая характеристика, по сути дела, отвечает духу постмодернизма, особенно идеям деконструктивистов. Однако в данной точке необходимо несколько прояснить дефиниции, чтобы понять специфику музыкальных построений Баргельда и его обращение непосредственно к анархитектуре.

Н. Салингарос скептически, но небезосновательно заметил, что архитектура постмодернизма (и соответственно деконструктивизма как ее направления) представляет собой интернациональное и в целом довольно предсказуемое явление с «игривыми» внешними чертами [12, с. 13]. Анархитектура же — не течение, а метод небольшой группы художников. Их работы были весьма немногочисленны и локализовались в основном в Нью-Йорке, Париже и Антверпене. Вероятно, Бликсей импонирует в том числе эта присущая анархитектуре эксклюзивность. Воспевать же творения деконструктивизма, в некотором смысле, означает быть в русле тенденции, что EN категорически отвергается. Как отвергается и откровенная «игривость».

Нужно признать, что некоторые особенности музыки ранних «Новостроев» все же роднят их с деконструктивизмом. Примечательно, что оба явления формируются примерно в одно и то же время — 1980-е годы, EN даже слегка опережают деконструктивистов. Их объединяет стремление к разнообразию и то, что это архитектура и музыка *шума*. Основное же — вызываемый этим шумом *дискомфорт*. Ранняя музыка EN неудобна для слуха, как беспощаден и деконструктивизм к ощущениям человека. Музыка «анархитектоничная» еще более неудобна, как и сама анархитектура абсолютно непригодна для жизни. С одной стороны, вполне закономерно, что бунтари EN обратились к более радикальным формам. С другой, — это не похоже на культивируемый Бликсей идеал архитектуры нетривиальной, но все же гуманной.

Вероятно, для EN привлекателен прежде всего анархитектурный принцип формообразования. Анархитектура — это не агрессивно причудливые формы деконструктивизма, а модифицированная строгая структура. Матта-Кларк, по сути дела, стремился выявить конструкцию сооружений, а не скрыть ее. Так, в одном из зданий на трех этажах ровно друг над другом в потолке и досках пола были вырезаны прямоугольные сегменты, в результате чего «получилась вертикальная шахта, открывающая структуру перекрытий» [5, с. 217]. То есть анархитектурная форма не наращивается, а наоборот отсекается до основания, что коррелирует с минимализмом зрелых работ EN.

У такого препарирования формы есть и иная примечательная цель. Части сооружений вырезаются не только для того, чтобы подчеркнуть структуру, но и если, по мнению архитектора, поверхности стены слишком много. И он делает отверстие там, где хочет загля-

нуть как бы сквозь нее. Так, парижская работа Матта-Кларка Conical Intersect («Коническое сечение») представляла собой здание, пробитое насквозь таким образом, что через отверстие в одной наружной стене открывался вид на современную застройку, а огромная брешь в стене напротив напрямую соединяла этот новый железобетонный город со «старым фондом»⁽⁹⁾.

Результатом этого рискованного предприятия становилось преобразование среды в менее раздробленное, пронцаемое пространство, в определенном смысле соединяющее автономные участки. Кроме того, эти проемы по форме были свободны от строгой конфигурации классических окон и дверей. В связи с этим вспоминается уже заявленная программа Беньямина-Баргельда по освобождению места. Нестройное же чередование пустот и конструктивных элементов, характерное для архитектурного эквивалента, в случае музыкальной модификации становится новым экспериментом с произвольными паузами разной длины. Они, как и случайные проемы, делаются там, где музыкант хочет вслушаться в тишину и наслаждаться ею ровно столько, сколько ему заблагорассудится. Таким образом, против «архитектуры» непронцаемого шума выступает «архитектура» пауз, которые, впрочем, автоматически освобождают место для более естественных включений. Каких?

Например, для звука редко падающих капель, отраженного эха, вдвойне акцентированной тишиной, которую они разрывают. Как выразилась Р. Краусс, пространство расчищается, «чтобы получившаяся в результате обрезки пустота в буквальном смысле наполнилась природной плотью» [5, с. 222]. Примечательно, что, пробивая насквозь здание, «анархитектор», по сути дела, «открывает все шлюзы» для звуков внешнего мира. То есть постройка все же оказывается пронзенной *шумом* города. Однако характер и частота этих звуков случайны — они могут наслаиваться друг на друга, и их может почти не быть, например в ночное время. Так образуются случайные паузы в звуковой жизни пространства. И так же музыка, сконструирован-

⁽⁹⁾ Тарханов А. Анархитектурный институт. Проекты Гордона Матта-Кларка в Париже // Коммерсантъ. 2018. 13 авг. № 143. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3712616> (дата обращения 28.11.2020).

ная из падающих капель и эха, подчинена естественным законам, а не строгому ритмическому рисунку.

У анархитектуры Бликсы нет слов (за исключением прошептанного 'A-NAR-CHI-ТЕК-TUR'), нет и образов. Вместо зашифрованных посланий он откровенно приглашает к исследованию того, как звучит взаимодействие материалов и веществ. Случай анархитектуры Матта-Кларка показателен своей промежуточностью между модернизмом и постмодернизмом, между отказом от аскетичных и стандартных форм и поиском образности. Анархитектура нетривиальна, но не навевает предметных аллюзий сродни «гефилте-фиш» в творчестве Ф. Гери⁽¹⁰⁾. Сообщением в данном случае выступает физическое состояние здания [5, с. 222]. Раскраивать существующую постройку означает в том числе исследовать и ее материалы. А также оставшиеся на них следы времени⁽¹¹⁾.

В произведениях анархитектуры, основу которых составляли здания, предназначенные под снос, подчеркнута их принадлежность прошлому [5, с. 222]. Выполненные же преобразования — своеобразное предложение альтернативной формы их существования в современном контексте — в качестве арт-объектов. Идея неожиданного применения тому, что кто-то уже списал в утиль, вполне отвечает страсти EN ко всякого рода металлолому. Вместе с тем постройка априори не может существовать в подобном состоянии длительное время и так или иначе обречена. Однако творческий акт преобразования позволяет ненадолго продлить ее жизнь и эффектно обозначить ее разрушение. Таким образом, Матта-Кларк был архитектором, который создавал не новые сооружения, предназначенные будущему, но лебединую песнь старинных построек перед их окончательным распадом и исчезновением — состояниями, которые живо интересуют Бликсу Баргельда.

⁽¹⁰⁾ Условно — образ рыбы в творчестве Ф. Гери. Как возможный источник вдохновения часто указывается детское воспоминание архитектора о блюде «Гефилте-фиш» и предположительно купленном для его приготовления живом карпе. Сам Гери, то предаваясь ностальгии, то отрицая решающую роль гефилте-фиш, однозначного ответа на вопрос о происхождении образа не дает.

⁽¹¹⁾ Гурштейн К. Гордон Матта-Кларк и десять его интервенций // OpenSpace.ru. 2009. 17 марта. URL: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/8657/> (дата обращения 02.12.2020).

У «Новостроек» есть весьма радикальное решение по трансформации и «спасению» архитектуры от навязанных условностей — Король Огонь. Для Бликсы в зрелый период существования группы одной из центральных тем становится идея огня как средства очищения, подобно привычным «грохоту, лязгу и шуму» [Горохов]. «Попытки запретить человеку обращение с огнем так тоталитарны», — говорит он [15, с. 116]. Эта тенденция наметилась еще в альбоме Haus Der Lüge («Дом лжи»). Суть огненной темы выражена в песне Feurio («Огонь»), в которой упоминается история коммуниста Маринуса ван дер Люббе, осужденного за поджог Рейхстага в 1933 году: «*Маринус, Маринус, ты меня слышишь? Маринус, Маринус, это был не ты — это был Король Огонь!*» В интерпретации Баргельда повреждение постройки приобретает характер высвобождения, а также суда, свершенного над цитаделью тоталитаризма властью еще более разрушительной — «антиархитектором» Королем Огнем.

Примечательно, как в некоторых случаях Бликса практически сетует на прочность архитектуры: «*Только полмира — тефлон и асбест, остальное же легко воспламеняется. А иногда даже горит...*» (пер. автора). То есть полмира из асбеста и тефлона все-таки рискует не сгореть в очистительном пламени. А это предметы быта, которые в будущем вполне могут стать новыми «музыкальными инструментами», и архитектура. В Feurio жаропрочность фактически выступает как символ равнодушия, в то время как мир с населяющими его людьми способен пылать. Однако этим материалам «Новостройки» вскоре также находят другое «применение», воплощенное в песне Salamandrina. Существует гипотеза, согласно которой легенда о саламандре имеет своим прототипом ритуальную малую пластику из асбеста. И в песне выражением любви, таким образом, становится косвенное облачение ее в этот материал, а также обещание: «*Ни эльфов, ни фей, ни русалок... — но тебя не тронет огонь... Саламандрина*» (пер. автора).

Баргельд не раз обращается к архитектурным и топографическим категориям как к аллегории эмоциональных состояний. Так, в песне Zebulon («Завулон») путь вглубь, к сердцу, оформлен колоннадой. Еще интереснее другой образ. Одной из тем, вероятно, также вскормленных Западным Берлином, становится мотив анклава, в переносном смысле — человека, заключенного в собственной отрешенности. Однако это состояние Бликса неожиданно называет не Берлином,

а Нагорным Карабахом. В одноименной песне (Nagorny Karabach) есть следующие строчки: «Я заперт в анклав собственного выбора, я прячусь в Нагорном Карабахе» (пер. автора). С ней корреспондирует композиция Fiat Lux («Да будет свет»): «Я замкнут в своих кругах, но я не являюсь их центром» (пер. автора).

«Текст немного играет с темой изгнания... речь идет о Нагорном Карабахе в моей голове... который всегда со мной... о чем-то, в чем нельзя спрятаться», — так описывает свою задумку Бликса⁽¹²⁾. Повторение мотива убежища и его невозможности в лирике EN по-своему также является симптомом своего времени. Распространение «не-мест» с их нивелированием индивидуальности закономерно порождает новые формы одиночества [8, с. 101] и подталкивает к интересной ответной реакции. В данном случае спасение от экспансивной среды ищется в конструировании собственного пространства в уме. Нечто подобное встречается и в песне Regretium Mobile (примечательно, что слово «пространство» вообще достаточно активно вторгается в различные области знания). Характеристика переживаний также задействует пространственные и двигательные ассоциации: «Я теряюсь в анклав моего сердца — в Нагорном Карабахе» (пер. автора).

Чтобы абстрагироваться от реальности, Бликса «колонирует» нестандартные ландшафты, и его убежище, как правило, расположено либо на горе («Город лежит в тумане, а я на своей горе» в Nagorny Karabach; Эверест — «крыша мира, на которой устраивается вечеринка для двоих» в Stella Maris; Анды, где «нацисты спрятали НЛО» в Ich warte («Я жду»), либо под землей («Мы копаем Вавилонскую шахту...» в Der Schacht von Babel («Вавилонская шахта»). Но убежище никогда не размещается в черте города, что довольно любопытно, поскольку панки, а также выходцы из панка, целиком принадлежат городской культуре со всеми ее атрибутами [10, с. 154–156]. И Баргельд — не исключение. Неверно было бы, однако, считать это симпатией к дезурбанизации, хотя нечто сродни мотиву возврата к первозданному все же присутствует. В том же «Карабахе» Бликса задается вопросом: «Любит ли

меня тот город?» И свое воображаемое пространство обустроивает неподалеку от него: «У меня лучший вид на облака и город в моем Нагорном Карабахе» (пер. автора).

Просто отношение Баргельда к городу неоднозначно. Бликса предпочитает смотреть на него с высоты птичьего полета, не спускаясь в его дебри, как можно заметить и в Nagorny Karabach, и в Die Befindlichkeit Des Landes («Состояние страны», Silence Is Sexy LP, 2000). Ж. Старобинский отмечал это присущее современному поэту желание смотреть на все как бы сверху, тем самым отвоевывая место для своей индивидуальности в условиях тотальной унификации [8, с. 100]. В «Состоянии страны» локацией вновь выступает Берлин, пространства которого как прежде досадно «скованы бетоном». Однако помимо обыденности есть еще причина недоверия городу — проблема времени.

Замысел этой песни имеет явную отсылку к сочинению Вальтера Беньямина «О понятии истории» [2]. В частности, Бликса заимствует образ ангела истории, обращенного лицом к громоздящимся руинам — настоящему, из которого его уносит вихрь прогресса. «Он реет на распростертых крыльях, бессонный, — лицезреет руины. За его спиной — будущее. Он медленно поднимается выше и выше, пока взгляд его не охватывает всю страну... Каково состояние страны?..» (пер. автора).

Беньямин видел в модернистских формах «мечту, предчувствие, желание предвосхитить облик архитектуры грядущего века» [8, с. 102]. Ангел, изображенный Баргельдом, видит, что эти ожидаемые «новые храмы уже треснули». Примечательно, что он, в отличие от своего прообраза, никуда не спешит, будто спешить больше некуда и конец Берлина уже обозрим. «Все — только лишь будущие руины, материал для следующих напластований... Мела-, мела-, меланхолия, топ шер... Парит над новым городом и над страной... Над центрами управления, над бетонными полями, над секретными бункерами, от которых не избавиться. Марлен, иди домой! — и да, над Марлен Дитрих-платц... Новые храмы уже треснули — будущие руины. Когда-нибудь этот город покроет трава...» (пер. автора). Берлин обречен на то же разрушение, что и древний Вавилон — также один из повторяющихся образов в лирике Баргельда («Вавилонская шахта», компиляция Berlin Babylon, в песне Was ist ist встречается «вавилонское бормотание»). Кстати, это и образ недостижимой полноты конструкции, как ее охарактеризовал

(12) Материалы интервью Бликсы Баргельда для итальянского журнала Kronic, 14 января 2008. См.: Mutter_nacht. А правда ли, что Нагорный Карабах и Армения? — Нет!!! // Einstürzende Neubauten — LiveJournal. 2010. 7 марта. URL: <https://ru-neubauten.livejournal.com/83866.html> (дата обращения 01.12.2020). Далее: [Kronic].

Ж. Деррида [4, с. 10], — разрушающейся, как Вавилон исторический, или незавершенной, как Вавилон библейский. Это повсеместные стройки, что так раздражают Баргельда, вместо окончательно сформированных видов.

Предикат городского времени, болезненно разорванного по минутам, — его раздробленность и конечность. «Не-места» живут по расписанию [8, с. 112]. Примечательно, что время города ограничено, а убежища — нет: «Приходи навестить меня, у меня бесконечно много времени в моем Нагорном Карабахе» [Kronic]. Приглашение в анклав сердца подкрепляется образами того, что не найти в городе, — приятным, а главное, целостным видом на окружающий мир и неограниченным временем. Таким образом, город в глазах Баргельда оказывается более уязвимым перед ходом истории, чем личная цитадель, в которой эфемерное пространство и время вновь оказываются практически однородными и неделимыми, как в точке сингулярности.

В 2010-е годы эксперименты музыкантов с новыми материалами и таящимися в них возможностями продолжают, хоть и не в столь радикальной форме, как это было прежде. Дело в том, что в Германии ужесточился закон, и теперь для посещения свалки требуется особое разрешение. Кроме того, музыканты жалуются на то, что им не дают осмотреть весь арсенал потенциальных музыкальных инструментов, предлагая лишь бесполезный мусор⁽¹³⁾. Экспериментальная музыка постепенно становится элитарной. Бликса Баргельд начинает практиковать новый тип звуковых построений — из отдельных реплик и игры голоса [14].

Однако тема архитектуры в позднем творчестве «Новостроек» отнюдь не забыта. Пространство конструируется практически по формуле «Состояния страны» — меланхолия на фоне реальных объектов. Особого внимания заслуживает песня Tempelhof из альбома Alles in Allem («В общем»), вышедшего 15 мая 2020 года.

Темпельхоф по проекту Эрнста Загебиля — прообраз аэропортов современного типа с развитой инфраструктурой. С 2008 года комплекс

не функционирует по прямому назначению: ныне это конгломерат многочисленных офисов и магазинов, а обширное открытое пространство превращено в зеленую зону, парк для активного отдыха. На первый взгляд, это тот самый пример архитектуры, практически переставшей жестко регламентировать пребывание в ней человека. Кроме того, современное состояние Темпельхофа — это волеизъявление жителей города, отстоявших территорию от появления новостроек⁽¹⁴⁾, — разумеется, в архитектурном смысле, поскольку «Новостройки» музыкальные здесь все же обозначились.

Кстати, по давней традиции они исследуют городские ландшафты в ночное время [18]. «Там, где ночь самая плоская и полная дверей, я затерялся среди столбов» (пер. автора), — Бликса вновь демонстрирует присущее ему чувство формы, подразумевая плоское перекрытие Темпельхофа. Возможность же затеряться в стройном ряду пилонов свидетельствует о его значительной протяженности — тем самым дается пространственная характеристика. Пройдя терминал и выйдя через гейт, мимо ряда лестниц под навесом Бликса направляется к самому краю взлетно-посадочной полосы — и снова признается, что заблудился.

Отчасти это можно объяснить тем, что такие пространства, как аэропорты, формируются потоками направленного движения и нуждаются в указателях, что также является характерной чертой «не-мест» [8, с. 104]. Когда же диктат назначения оказывается сброшенным, место-функция превращается практически в пастбище для людей. В результате посетитель чувствует себя потерянным в огромном, отныне не конституируемом пространстве и, как следствие, сталкивается с перспективой ничем не детерминированного передвижения. Однако Баргельда это, очевидно, не слишком смущает, иначе он не выбрал бы для посещения Темпельхофа ночное время, когда людей, формирующих поток движения, априори меньше. На самом деле он и не терялся: если отбросить детали, становится видно, что его путь — «коридор — холл со стойками регистрации — зона посад-

(13) Толкунов Д. Einstürzende Neubauten: Обычно, начиная новый альбом, мы отправляемся на свалку // Звуки музыки с Дмитрием Толкуновым / Вся Андорра — Все Пиренеи. 2020. 29 марта. URL: <https://all-andorra.com/ru/einsturzende-neubauten-obychno-nachinayapovnyj-albom-my-otpravlyaemsa-na-svalku/> (дата обращения 04.12.2020).

(14) Долгова А. Летное поле экспериментов: что происходит с бывшим аэропортом Темпельхоф в Берлине // STRELKA MAG. 2018. 3 дек. URL: <https://strelkamag.com/ru/article/letnoe-pole-eksperimentov-cto-proiskhodit-s-byvshim-aeroporotom-tempelkhof-v-berline> (дата обращения 02.12.2020).

ки», по сути дела, повторяет маршрут пассажира. В какой-то момент Бликса даже признается, что ему скучно. Вероятно, его привлекает возможность гулять там, где раньше это было невозможно: *«Без контроля через следующую дверь...»*

Потеряться также означает не узнать. Безусловно, Бликса не может не помнить прежний Темпельхоф. К тому же, обладая всеми признаками «не-места», Темпельхоф одновременно является известным и исторически значимым сооружением — и по своей новаторской структуре, и по связанным с ним событиям Второй мировой войны. И чтобы окончательно привыкнуть к нему новому, посетителю старого требуется время.

В тексте завуалирована еще одна линия: оболочка места, исторического и переставшего функционировать по прямому назначению, в некотором смысле также является руинами. Это не физическое разрушение, поскольку сооружение используется. Тем не менее *«листья на мраморном полу»* подразумевают не только открытое пространство, но и некоторую заброшенность. Это подтверждает и упоминание пустых стоек регистрации и зоны ожидания, птичьего гнезда, а также грядки, разбитых здесь местными жителями. *«Ниши давно пустыют»*, — отмечает Бликса. Выбранная музыкальная форма не отражает его беспокойства по этому поводу. Но ностальгия определенно присутствует, как и осознание невозможности полета. Таким образом, Tempelhof — это песня о пространстве-призраке.

Нечто подобное встречается в сингле 1999 года Goes Without Saying («Безусловно»): *«Лабиринт. Но у него нет стен. Здесь нет знаков „Выход“, нет стрелок и красных линий. Но здесь есть я и есть ты, безусловно... И все же это сложно — принимать решение в лабиринте, лишенном стен... В этом лабиринте без стен, где ни один путь не обозначен, мы найдем непроторенные. Безусловно»* (пер. автора). Примечательно, что оправдание всем своим сомнениям Бликса ищет в образе стены — прежде, кажется, самой ненавистной части сооружения. В данном же случае она практически признается необходимым направляющим фактором.

Впрочем, окружающая среда снова вносит свои коррективы в восприятие Баргельдом архитектуры и срывает наметившееся «при-

мирение». «Концепция видео на песню Ten Grand Goldie⁽¹⁵⁾ («Десять больших золотых дисков») во многом — пространства, в которых мы заперты в условиях карантина. Многие называют эту пандемию войной с невидимым врагом. Это не война — это оккупация», — заявляет Бликса Баргельд [Radio ARCADA]. Показанное в формате Zoom-конференции среднестатистическое жилье, в котором мы сейчас вынуждены проводить почти все свое время, отличается крайней безыскусностью обстановки. Ничем не приукрашенные и не измененные, скомпонованные системой Zoom кадры представляют собой довольно ироничный коллаж. Не без сарказма Баргельд подчеркивает: *«То, что ты считаешь хорошим, возможно, не так уж прекрасно. А то, что ты не полагаешь таковым, может оказаться не таким уж плохим»* (пер. автора).

Из ряда современных построек Бликса особо выделяет Антивиллу по проекту студии Арно Брандльхубера. Но даже свободный абрис проемов, а также приставка «анти-», отличающие этот архитектурный ансамбль, не изменили позицию Баргельда. На вопрос о связи между зодчеством и музыкой Бликса отвечает достаточно прозаично: «Математика, пропорции». Интереснее то, как он их дифференцирует: «Архитектура неизменно оказывает влияние на человеческое сознание. Моя музыка, напротив, не стремится никого ни в чем убедить. Она предназначена тем, кто думает так же, как я» [Radio ARCADA].

(15) Дословно — «Десять больших золотых дисков». Возможно, имеется в виду карта «10 Пентаклей», символизирующая накопление материальных благ, а также завершение некоего жизненного этапа.

Список литературы:

- 1 Александр К. Язык шаблонов. Города. Здания. Строительство / Пер. с англ. Сыровой И. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2014. 1096 с.
- 2 Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81–90.
- 3 Бирн Д. Как работает музыка / Дэвид Бирн; пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 400 с.
- 4 Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен / Пер. с франц. и коммент. В.Е. Лапицкого. 2-е изд., испр. СПб.: Machina, 2012. 118 с.
- 5 Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с.
- 6 Лефевр А. Производство пространства / Пер. с фр. М.: Streka Press, 2015. 432 с.
- 7 Мельникова М. Не просто панельки. Немецкий опыт работы с районами массовой жилой застройки. Электронное издание 1.1. Издатель: Мария Мельникова, 2020. 130 с.
- 8 Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / Пер. с франц. Коннова А.Ю. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.
- 9 Оже М. От города воображаемого к городу-фигции / Пер. Мизиано В. // Художественный журнал. 1999. № 24. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/75/article/1623> (дата обращения 18.11.2020).
- 10 О'Хара К. Философия панка: Больше чем шум / Пер. с англ. Аксютинной О., Артюх А., Чеснокова П.С. М.: Нота-Р, 2003. 208 с.
- 11 Ребрин Л. Бликса Баргельд: «Разрушение нужно, чтобы создать пространство». Материалы книги Андреа Канджиоли «Einstürzende Neubauten» / Stampa Alternativa / Пер. Ребриной Л., Борисовой Е. // BAD LEMON. 2014. 6 марта. URL: <https://badlemon.rocks/2014/03/06/bliksa-bargeld-ya-vnimatelno-slushayu/> (дата обращения 18.11.2020).
- 12 Салингарос Н.А. Антиархитектура и деконструкция. Триумф нигилизма / Пер. с англ. Быстровой Т., Дуйловской Е. 4-е изд. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 296 с.
- 13 Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005 / Брэндон Тейлор; пер. с англ. Э.Д. Меленевской; М.: СЛОВО / SLOVO, 2006. 256 с.
- 14 Bargeld B. Solo Vocal Performance // Projects – Blixa Bargeld. 2020. URL: <https://blixa-bargeld.com/projects/> (дата обращения 19.11.2020).
- 15 Bargeld B., Zinfert M., Partridge M. Headcleaner: Text Fur Einstürzende Neubauten // Text for Collapsing New Buildings / translated by Partridge M. Berlin: Die Gestalten Verlag, 1997. 271 p.
- 16 Benjamin W. 'Der destruktive Charakter' // Benjamin W. Gesammelte Schriften: in 7 Bänden. Frankfurt a. M., 1972–1989. Bd. 4. S. 396–398.
- 17 Klooster Indira van 't. Архитектура для людей // Reynaers Aluminium. 2020. URL: <https://www.reynaers.ru/ru-RU/arkitektura-dlya-lyudey> (дата обращения 18.11.2020).
- 18 Macdonald C. Building an Iconic Sound: Einstürzende Neubauten // XLR8R. 2010. 15 Dec. URL: <https://xlr8r.com/gear/70-4/> (дата обращения 18.11.2020).
- 19 Hays M.K. Architecture Theory since 1968. Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, New York. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1998. 824 p.

References:

- 1 Alexander C. *Jazyk shablonov. Goroda. Zdanija. Stroitel'stvo* [A Pattern Language. Towns. Buildings. Construction], translated by Syrova I.M. Moscow, Izdatel'stvo Studii Artemija Lebedeva Publ., 2014. 1096 p. (In Russ.)
- 2 Benjamin W. O ponjatii istorii [On the Concept of History], translated and commented by Romashko S. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2000, no. 46. pp. 81–90. (In Russ.)
- 3 Byrne D. *Kak rabotaet muzyka* [How Music Works]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2020. 400 p. (In Russ.)
- 4 Derrida J. *Vokrug Vavilonskih bashen* [Around Babylon Towers], translated and commented by Lapickij V.E. 2nd Edition. St. Petersburg, Machina Publ., 2012. 118 p. (In Russ.)
- 5 Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. Moscow, Hudozhestvennyj zhurnal Publ., 2003. 318 p. (In Russ.)
- 6 Lefebvre H. *Proizvodstvo prostranstva* [The Production of Space]. Moscow, Streka Press Publ., 2015. 432 p. (In Russ.)
- 7 Mel'nikova M. *Ne prosto panel'ki. Nemeckij opyt raboty s rajonami massovoj zhiljoj zastrojki* [Not Just Panels. German Experience of Working With Areas of Mass Housing Development]. Electronic edition 1.1. Marija Mel'nikova Publ., 2020. 130 p. (In Russ.)
- 8 Augé M. *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiju gipermoderna* [Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity], translated by Konnov A.Ju. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 136 p. (In Russ.)
- 9 Augé M. *Ot goroda voobrazaemogo k gorodu-fikcii* [From Imaginary City to Fiction City], translated by Miziano V. *Hudozhestvennyj Zhurnal*, 1999, no. 24. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/75/article/1623> (accessed 18.11.2020). (In Russ.)
- 10 O'Hara C. *Filosofija panky: Bol'she chem shum* [The Philosophy of Punk: More Than Noise], translated by Aksjutina O., Artjuh A., Chesnokov P.S. Moscow, Nota-R Publ., 2003. 208 p. (In Russ.)
- 11 Rebrina L. Blixa Bargeld: "Razrushenie nuzhno, chtoby sozdat' prostranstvo" [Blixa Bargeld: "Destruction is Needed to Create Space"]. *Materialy knigi Andree Kandzhioli «Einstürzende Neubauten»*, Stampa Alternativa, translated by Rebrina L., Borisova E. *BAD LEMON*, 2014, March 6. Available at: <https://badlemon.rocks/2014/03/06/bliksa-bargeld-ya-vnimatelno-slushayu/> (accessed 18.11.2020). (In Russ.)
- 12 Salingaros N.A. *Antiarhitektura i dekonstrukcija. Triumf nigilizma* [Anti-Architecture and Deconstruction. The Triumph of Nihilism], translated by Bystrova T., Dujlovskaja E. 4th Edition. Yekaterinburg, Kabinetnyj uchjonij Publ., 2017. 296 p. (In Russ.)
- 13 Taylor B. *Art today. Aktual'noe iskusstvo 1970–2005* [Art Today 1970–2005], translated by Melenevskaja Je.D. Moscow, SLOVO Publ., 2006. 256 p. (In Russ.)
- 14 Bargeld B. Solo Vocal Performance. *Projects – Blixa Bargeld*, 2020. Available at: <https://blixa-bargeld.com/projects/> (accessed 19.11.2020).
- 15 Bargeld B., Zinfert M., Partridge M. Headcleaner: Text Fur Einstürzende Neubauten. *Text for Collapsing New Buildings*, translated by Partridge M. Berlin, Die Gestalten Verlag, 1997. 271 p.
- 16 Benjamin W. 'Der destruktive Charakter'. Benjamin W. *Gesammelte Schriften: in 7 Bänden*. Frankfurt a. M., 1972–1989. Bd. 4. S. 396–398.
- 17 Klooster Indira van 't. *Arhitektura dlya lyudej* [Architecture for People]. *Reynaers Aluminium*, 2020. Available at: <https://www.reynaers.ru/ru-RU/arkitektura-dlya-lyudey> (accessed 18.11.2020). (In Russ.)
- 18 Macdonald C. Building an Iconic Sound: Einstürzende Neubauten. *XLR8R*, 2010, Dec. 15. Available at: <https://xlr8r.com/gear/70-4/> (accessed 18.11.2020).
- 19 Hays M.K. *Architecture Theory since 1968*. Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, New York. Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1998. 824 p.

Дискуссии

УДК 008; 708

ББК 79.1; 85с; 85.103; 85.373

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-564-599

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

Сиюхова Аминет Магаметовна

Доктор культурологии, доцент, профессор кафедры философии, социологии и педагогики, Майкопский государственный технологический университет, Майкоп
 ORCID ID: 0000-0002-1629-0925
 aminsi@rambler.ru

Дворник Филипп Сергеевич

Аспирант Школы по искусству и дизайну факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ ВШЭ, Москва
 ORCID ID: 0000-0001-9878-3346
 phdvornik@gmail.com

Быканова Елизавета Васильевна

Студентка бакалавриата факультета истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет, Москва
 ORCID ID: 0000-0002-0216-0521
 bykanovlisa@gmail.com

**Соколов К.Б., Сиюхова А.М., Дворник Ф.С., Быканова Е.В.,
 Спутницкая Н.Ю., Гуров О.Н.**

Феномен технологического. Гуманитарные аспекты

В данной статье авторы размышляют о процессах технической модернизации современной культуры и о современной рефлексии по поводу все более активного внедрения новых технологий в сферу искусства и науку об искусстве. Отмечается все более массовый характер креативности и неизбежность длительной адаптации человека к плодам собственного творчества — что является очередным витком вечного конфликта создателя и создания. Также рассматривается эпоха 1920-х годов, когда происходило интенсивное обращение искусства к мотивам машинного, технического, автоматического, рождая дискуссионное поле трактовок взаимодействия человека и машины, человека и автомата. Тему продолжает обращение к образам робота-ребенка в американском кинематографе второй половины XX — начала XXI века и к обширной сфере современного научно-фантастического искусства, подвергающего анализу актуальные проблемы современного мира.

Спутницкая Нина Юрьевна

Кандидат искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, Государственный центральный музей кино, Москва
 ORCID ID: 0000-0003-1989-4182
 ninadormouse@gmail.com

Гуров Олег Николаевич

МВА, преподаватель, ИОМ РАНХиГС, Москва
 ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
 gurov-on@ranepa.ru

Ключевые слова: современное искусство, кинематограф, техника, робот, киберискусство, дадаизм, экспрессионизм, протез, массовая культура, фотомонтаж, субкультура, креативность, digital humanities, информационная пандемия, «новый человек», немецкое искусство 1920-х, Р. Хаусман, Татлин, Спилберг, Кроненберг.

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

Siyuhova Aminet M.

Doctor of Cultural Studies, Professor of the Philosophy, Sociology and Pedagogy Department, Maikop State Technological University, Maikop
 ORCID ID: 0000-0002-1629-0925
 aminsi@rambler.ru

Dvornik Philipp S.

Post-graduate Student at Art and Design School, National Research University "Higher School of Economics", Moscow
 ORCID ID: 0000-0001-9878-3346
 phdvornik@gmail.com

Bykanova Elizaveta V.

B.A. student at the Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities, Moscow
 ORCID ID: 0000-0002-0216-0521
 bykanovlisa@gmail.com

**Sokolov Konstantin B., Siyuhova Aminet M.,
 Dvornik Philipp S., Bykanova Elizaveta V.,
 Sputnitskaya Nina Yu., Gurov Oleg N.**

A Technological Phenomenon. Humanitarian Aspects

The authors of the article reflect on the processes of technical modernization of modern culture and on the modern reflection on the increasingly active introduction of new technologies in the field of art and art researches. There is an increasingly widespread nature of creativity and the inevitability of a long-term adaptation of a person to the results of his own creativity — which is another round of the eternal conflict between the creator and the creation. The article also examines the era of the 1920s, when art was intensively turning to the motives of machine, technical, and automatic world, giving rise to various interpretations of the interaction of man and machine, man and automaton. The theme continues with an appeal to the images of the robot child in American cinema of the second half of the 20th — beginning of the 21st century and to the vast field of modern science fiction art, which analyzes the current problems of civilization and, above all, communication systems — including the possibility of mass infections, the phenomenon of parasitic organisms, dystopian patterns of social relations. The scientific and artistic discourses are in close interaction.

Sputnitskaya Nina Yu.

PhD in Art Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), The State Central Film Museum, Moscow
 ORCID ID: 0000-0003-1989-4182
 ninadormouse@gmail.com

Gurov Oleg N.

MBA, Lecturer, IOM RANEPa, Moscow
 ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
 gurov-on@ranepa.ru

Keywords: modern art, cinema, technology, robot, cyber art, Dadaism, expressionism, prosthesis, mass culture, photomontage, subculture, creativity, digital humanities, information pandemic, "new man", German art of the 1920s, R. Hausman, Tatlin, Spielberg, Cronenberg.

Соколов К.Б.

Инерция креативности

Современный электронный бум порождает множество дискуссий о сущности техники и ее взаимоотношениях с человеческим, гуманистическим, духовным. Подобные дискуссии, отчасти происходившие и на большой международной конференции «Искусство и техническая цивилизация» в Государственном институте искусствознания, отображают прежде всего полифонию оттенков понятий техника/технология, а также удивительную способность человека к перманентному созиданию и последующему дистанцированию от плодов собственной деятельности. Ведь изначально «технэ» — это умение, искусство что-либо делать, то есть некие созидательные способности, принадлежащие человеку. Это как бы процессуальное воплощение особенности человеческого начала, его тяги к созиданию, притом сложному, требующему определенных навыков, знаний, хитроумия. Однако чем дольше человечество применяет эти свои навыки и развивает хитроумие, тем активнее накапливаются результаты созидательных процессов. И нередко они подвергаются отстраненной оценке человеком же — воспринимаясь как разрушительные для духовного начала, для человеческой физиологии, для существования человеческого рода и нашей планеты в целом. Что не мешает связывать с техническим началом понятие прогресса и восхищаться достижениями цивилизации.

Данный парадокс свидетельствует о том, что человек остро реагирует на двойственность объектного / субъектного и предметного / процессуального в существовании технического начала. Оно постоянно наделяется разными ролями, в зависимости от того, какие его стороны подвергаются наблюдению и рефлексии, и от того, какие ценности исповедует сам рефлексирующий наблюдатель. Для одних в определенных случаях техническое начало выступает прежде всего в качестве врага, «другого», с которым всегда следует быть настороже. Другие и в других ситуациях, обращая взоры к иным чертам технического, рассматривают его как многоликого «волшебного помощника», восходящего к фольклорным архетипам. Утопия и антиутопия имеют одно «технологическое» лицо. По сути, техническое сегодня

служит проявлению трикстерских качеств и человека, и человеческого социума, обнимая весь диапазон свойств и провоцируя весь спектр эмоциональных реакций.

Техническое начало как предмет гуманитарной мысли более всего похоже на условие инициации, призванное проявить качества мыслящего индивида и заставить его либо подтвердить свои способности современного ученого, либо обнаружить интеллектуальное бессилие перед лицом сложного феномена. А может быть, все дело именно в том, чтобы научное и обыденное мышление оказались неминуемо слиты воедино? Поскольку полное их расхождение столь же губительно для науки, сколь и подмена первого вторым. Цель данной коллективной статьи — обзор многоаспектности технологического начала на его современной стадии развития и соотнесение процессов начала XXI века с некоторыми процессами начала XX столетия.

Многогранность человеческого, включающего в себя способность к саморефлексии и самооценке, в известной степени порождает неготовность человека принимать всего себя и всегда, во всех своих проявлениях и модификациях. Что-то стабильно присущее человеку, интерпретируется им самим как нечеловеческое, античеловеческое, чужое и пр. Многообразие оттенков этого неприятия находится в динамике, каждая эпоха устраивает их пересмотр. Техническое начало неустанно приводит к возникновению новых явлений, предметов, принципов коммуникации и бытования культуры — и если новизна очень уж сильна и экстраординарна, то ее оказывается сложно бесконфликтно признать одной из форм существования человека. И возникает миф автономности техники от человека. К результатам собственной деятельности человеку бывает сложно адаптироваться. «Последствия наблюдающегося „уплощения“ культуры, в котором оказываются размытыми границы между традиционной аудиторией и автором, создателем и потребителем, экспертным обществом и любителями, похоже, становятся катастрофическими», — как писал Е.В. Дуков [9, с. 119]. Одним словом, мы переживаем очередную волну трудностей [«самоадаптации»]. Но надо отдавать отчет в том, что в современной рефлексии (в том числе исходящей от ученых) о техническом начале столько же страстной конфликтности, сколько и риторичности, даже в каком-то смысле спонтанной каноничности и, как это ни парадоксально звучит, автоматизма реакций.

Когда-то странными и дикими виделись примитивные машины мануфактур. Когда-то напечатанная на станке книга казалась бездушной в отличие от рукописной. Каждая новая стадия развития технологий может восприниматься в штыки. И мотивировки будут предсказуемыми — это обвинения в утрате духовного, неповторимо индивидуального, отвечающего человеку и в его сложности, и в его простоте. Компьютер, сообразно этой логике, одновременно и слишком примитивен, и слишком сложен. Примитивен как духовная субстанция, как искусственный интеллект «без души». Сложен — опять же как операционная структура и альтернативный интеллект, чьи способности бесконечно превышают человеческие и ставят всех нас перед лицом наших границ. Если только не вспомнить вовремя о том, что компьютер — это порождение и, стало быть, в какой-то степени продолжение человека. Конфликт создателя и создания бесконечно повторяется.

Эпицентром его проявлений становится робот как реальное техническое устройство и робот как один из ключевых образов искусства XX и XXI века. В последующих разделах данной статьи авторы не случайно многократно обращаются к теме робота и искусственной антропоморфности, выявляя различные стороны интерпретации этого технического создания, иногда снижающего и искажающего человеческое, а иногда — становящегося его трепетным хранителем и последователем. На наш взгляд, современные экранные искусства все чаще превращают образ робота в alter ego человека униженного и оскорбленного, человека дискриминированного и подвергающегося нещадной эксплуатации и насилию («Облачный атлас», «Мир Дикого Запада» и пр.).

Высокая степень завуалированной символизации, характерная для популярного искусства, позволяет рассматривать конфликты «натурального» человека и робота как метафору фантазийных классовых конфликтов, переживаемых в современном обществе, утрачивающем, по сути, классовый характер в классическом понимании, но сохраняющем иерархичность и внутреннюю конфликтность различных слоев, групп, малых сообществ. Фигура андроида встраивается в дискуссионное поле пересмотра представлений о полноценности как физической, так и социальной, и эстетической тех или иных субъектов и явлений.

Традиционное по форме экранное искусство нынешнего рубежа столетий показывает эволюцию тиражности андроида, признавая истинными переживания, которые он испытывает в силу своей стандартной и повторяемой программы. Для «андроида переживающего», как оказывается в сериале «Мир Дикого Запада», значимо не искусственное происхождение чувств, но сами чувства, умение их «присваивать» и желание осознать их неотъемлемой частью своего существования.

Показательна и та эволюция, которую претерпевали новые искусства в контексте истории «традиционных» искусств. Далеко не сразу фотография, а потом и кинематограф были признаны искусством, способным создавать материю не менее художественную, нежели привычные и укорененные в веках формы изобразительные, пластические, зрелищные. Теперь подобную стадию недоверия переживает компьютерное творчество. Линия рассуждений начала XX века, и прежде всего Вальтера Беньямина [5], отводила тиражируемым «техническим искусствам» заведомую роль второсортных, ущербных по сравнению с уникальными произведениями традиционных искусств (которые, как мы понимаем, тоже подразумевают наличие технологий, только таких, с которыми человеческое сознание давно сжилось и как бы не замечает их присутствия). Любопытно, что параллельно с этим внутренним неприятием гуманитарной мыслью новых техник развивалась спонтанная жажда художников работать именно с элементами непривычно, «неклассически» технического, механического, вызывающе тиражного и стандартизированного.

Современная же наука склонна опровергать концепцию Беньямина, обнаруживая и в тиражности прообраз архаических, высокодуховных и весьма «ауратических» свойств жизнедеятельности [6, с. 40–58]. Не менее значима и готовность соотнести современную трансмедийность, вроде бы порожденную исключительно глобальной индустрией популярных искусств, с мифологическим мышлением и увидеть ее долгую предысторию, никак с индустриализацией не связанную [16, с. 165]. Искусствознание XXI века все активнее прибегает к электронным программам для исследования вполне традиционных искусств. Появление же так называемого киберискусства свидетельствует о продолжающейся эволюции и расширении понимания эстетического.

Вместе с тем нельзя не отметить, что творчество с приставкой «кибер» является лишь одним из проявлений глобального процесса — доселе невиданной массовизации творчества, которая, к тому же, сопровождается его массовым выходом в открытую медиасреду, с присущими ей возможностями многократных трансляций, тиражирования и трансформаций без утраты подлинника. Такого интенсивного массового и в то же время индивидуального производства художественных форм человечество еще не знало. Смыслы рождаются гораздо медленнее, еще медленнее они нередко усваиваются, так что нет ничего удивительного в том, что формальная сторона творчества заметно опережает содержательную. *Сегодня мы переживаем эпоху инерционной массовой креативности.* И если еще недавно речь шла о том, что период массовой культуры сменяется периодом доминирования множества субкультур, то теперь впору говорить о массовых субкультурах, так как в производство и/или восприятие художественных произведений разного рода, качества, совершенства и содержательности встраивается все население цивилизованного мира.

Сиюхова А.М.

Искусство — киберпространство — киберискусство

Постиндустриальная эпоха изменила систему базовых форм деятельности человека, сместила ценностные ориентиры, отношение человека и социума к самим себе. В достаточно четко дифференцированных прежде сферах материальной и духовной культуры границы стали размываться. Смысл привычных понятий, таких как искусство, религия, наука, этика и пр., сегодня может пониматься инвариантно. В силу этого полезно вновь уточнить сущность категорий «искусство», «киберпространство» и «киберискусство».

Искусство в современном гуманитарном дискурсе представляется, с одной стороны, как форма общественного сознания, продуцирующего артефакты на основе образно-символического эмоционального отражения бытия. С другой стороны, искусство является стабильным социокультурным институтом со всеми присущими институ-

ту признаками: длительностью и постепенностью исторического формирования, устойчивостью численности агентов (художников и публики), наличием выработанных норм и принципов деятельности и взаимодействия, арсеналом материальных средств, направленностью на удовлетворение насущной потребности индивида и социума в эстетическом. Общепринято положение, что основой искусства является художественная образность, способная через ассоциативность (знаковость, символичность, архетипичность) ухватывать и объективировать смыслы жизни отдельного человека и общества, ценность бесконечного и безграничного бытия.

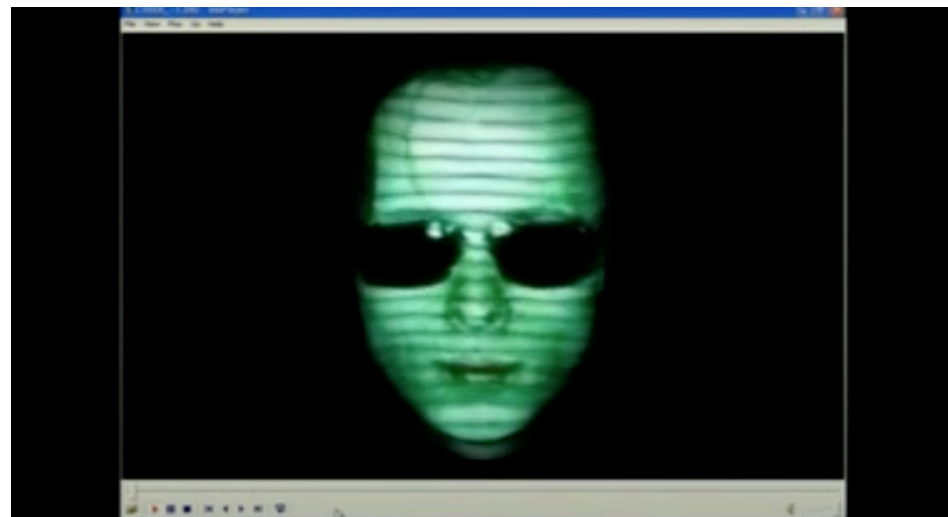
Современная социокультурная реальность расширила технические средства создания и трансляции произведений искусства посредством компьютерных технологий, воплощенных в феноменах киберпространства и киберискусства. Активное внедрение цифровых инноваций в различные сферы жизни, в том числе и в искусстве, порождает противоречия как в сочетании этих явлений, так и в оценках грядущего трансформирующегося мира, включающих как радостно-эйфорические прогнозы на всеобщее счастье и благоденствие, так и мрачные предвидения дегуманизации искусства, ухода живого эмоционального человека с арены истории и замены его бессмертным (безэмоциональным, бестелесным и пр.) киборгом. Именно поэтому проблема кибернетизации всех сфер жизни требует перманентной научной рефлексии.

В настоящее время идет интенсивная проработка теории киберпространства, которая отделяет данное понятие от понятий «медиапространство», «медиасреда», «информационное пространство», «цифровая среда», «виртуальная реальность» и пр. [13]. Обращаясь к этимологии слова «киберпространство», мы видим, что оно состоит из двух элементов: «кибер» и «пространство». О философской категории пространства много написано, поэтому не будем заострять на этом внимание. В контексте наших рассуждений важно, что пространство имеет определенные характеристики, такие как протяженность, структуру, в него можно «войти» и «выйти» из него. Часть слова «кибер» отсылает нас к кибернетике — подразделу математики, изучающему поведение систем с целью влияния на них для приведения

их в желаемое состояние⁽¹⁾. Таким образом, киберпространство — это управляемая цифровыми методами сфера коммуникации, наиболее универсально воплощенная в сетевом пространстве интернета. Несмотря на не столь длительную историю формирования киберпространства, ученые склонны видеть в нем полноценный социальный институт, устойчиво удовлетворяющий базовую потребность общества в коммуникации.

Если по аналогии рассматривать понятие «киберискусство», то выясняется, что это форма продуцирования эстетических артефактов посредством технологий, находящихся за рамками личного сознания художника, основанных на использовании техник «случайности» либо на следовании сгенерированным искусственным интеллектом формулам и алгоритмам. Элементы кибернетической заданности произведения, претендующего на отнесение его к художественному, можно увидеть в экспериментах середины и второй половины XX века, когда общественная жизнь стала терять устойчивость и определенность в силу исторических обстоятельств и научно-технических революций (окончание Второй мировой войны, политическое противостояние мировых систем, прорыв в космических и компьютерных технологиях и пр.). Художники в очередной раз начинают ощущать кризис традиционных форм искусства и ищут новые стимулы для создания художественных произведений вне привычных границ средств, методов и содержания.

Аналогичные процессы имели место и до электронной эры. В живописи это проявилось в творчестве авангардистов. Музыкальное искусство середины века реализует данную тенденцию в развитии таких техник, как пуантилизм, алеаторика, додекафония, серийная полифония, полное отсутствие звукового наполнения и пр. Нужно признать, что, как правило, художники, дошедшие до крайних пределов в своем выходе за пределы относительно традиционных форм, впоследствии могут либо возвращаться в их лоно, либо уходить в другие сферы духовных практик (философию, религию, эзотерику).



Илл. 1. Интерфейс компьютерной инсталляции «Кибер-Пушкин» С. Тетерина.
URL: <http://www.teterin.ru/pushkin/> (дата обращения 17.05.2021)

Конец XX — начало XXI века ознаменовались доступностью для большого числа людей компьютерных технологий, способных синтезировать визуальные, звуковысотные, вербальные паттерны, которые используются человеком для создания художественных произведений или же презентуются как самодостаточные произведения. Искусственный интеллект на основе цифровой обработки базы данных, включающей бесконечный перечень уже существующих произведений, может синтезировать новое сочинение с заданными качествами (например, в стиле Баха и пр.). В качестве примера приведем инсталляцию Сергея Тетерина «Кибер-Пушкин» (2002), где электронное устройство генерирует поэтический текст в логике случайного процесса и функционирует как «делёзо-гваттариеский герметичный и самодостаточный гибрид „машины желающей“ и „машины производящей“» [17, с. 50]. Сам автор достаточно иронично относится к качеству поэзии, создаваемой прибором, но отмечает восторги публики: «„Кибер-Пушкин“ великолепен! Это настоящее кибер-светило современной поэзии, без дураков!» В поясняющем тексте к инсталляции Тетерин с юмором пишет: «Прости, машина, что я усомнился в твоей гениальности. Прими же мои покаянные заверения в верности твоему таланту!»

⁽¹⁾ «Кибернетика» — что это на самом деле? Просто о пределе сложности. URL: <https://iemcommunity.ru/articles/true-cybernetics/> (дата обращения 23.09.2020).

Возникает вопрос: что здесь искусство по сути? Стихи, на наш взгляд, в данном случае не являются искусством, так как они в большинстве своем механистичны, не отражают языковой тонкости выражения эмоциональности и пр. Инсталляция же в целом, выстроенная как экранное прочтение стихов персонажем-киборгом синтезированным голосом, — произведение искусства, вольно или невольно выражающее проблематику постмодернистского абсурдизма современной жизни и расчеловечивания бытия.

Особым вопросом кибернетизации искусства является использование цифровых технологий в создании музыкальных произведений. Компьютерные программы способны выполнять не только рутинные работы по фактурному наполнению партитуры, но и создавать самостоятельные аналоги законченных произведений, основанных на селекции собранной информации о вкусовых предпочтениях слушателей. Это вызывает опасения у некоторых исследователей о скором исчезновении потребности в академическом музыкальном образовании, и вследствие этого — профессий музыкального композитора и инструменталиста, а в, купе с ними и музыковеда [20, с. 4]. Данные страхи, на наш взгляд, преувеличены. Само по себе привлечение сложных технологий не уничтожает искусства. Созданные искусственным интеллектом музыкальные произведения существуют, но из бесконечного числа вариантов окончательный отбор делает человек (продюсер, редактор, слушатель), наделенный чувствами, эмоционально считывающий символы и архетипы, выражающие образную интерпретацию современных проблем личности и общества.

Искусство, киберпространство и киберискусство представляются элементами структуры, синтетически объединяющей их в современную систему духовно-материального производства. Киберпространство является банком и транслятором произведений искусства, способных при оцифровке сохранять хотя бы частично свои художественные свойства (студийно записанная музыка, кино, живопись, фотография и пр.). Однако не все виды искусства способны выжить в киберпространстве без утраты качества, как, например, архитектура, скульптура, театр, балет. Таким образом, реальность искусства значительно превышает границы киберпространства. Киберискусство представляется видом искусства в той мере, в какой оно способно обладать художественной содержательной целостностью. В отсут-

ствии таковой оно оказывается аттракционом, чье долгосрочное существование не имеет смысла, — в отличие от настоящего искусства, признаком высокого эстетического качества которого является длительность, даже временная безграничность бытия его духовной содержательной ценности.

Михаил Бахтин, глубоко чувствовавший проблемы наступающей эпохи постмодерна, писал: «Страшно все техническое, оторванное от единственного единства и отданное на волю имманентному закону своего развития, оно может время от времени врываться в это единственное единство жизни, как безответственно страшная и разрушающая сила» [1, с. 5]. Именно поэтому сегодня важна тема сохранения человека в его духовной ипостаси, что достигается в том числе и через искусство. Общество не может не использовать накопленный капитал в научно-технической сфере. Художник вправе применять любые технические способы и средства для создания художественных произведений. Однако вопрос содержания искусства всегда остается приоритетным: «Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов» [2, с. 11].

Дворник Ф.С.

«Ошибка чтения». Цифровые музейные базы данных

Развитие науки об искусстве в XXI веке определенно будет связано с накоплением все больших объемов информации и совершенствованием цифровых методов ее обработки. Участие искусственного интеллекта в навигации по электронным «коллекциям» и в отборе релевантного для конкретного исследования материала — потребность ближайшего будущего.

В 1960-е годы Ю.М. Лотман в «Лекциях по структуральной поэтике» в первой главе «Некоторые вопросы общей теории искусства» [11] рассуждал о произведении искусства как о модели действительности. Он подчеркивал аналоговый (или синтетический) характер моделирования в искусстве. На волне интереса к кибернетике, тогда

активно развивавшейся, и в свете успехов теории информации Клода Шеннона⁽²⁾ многие ученые (Ю.М. Лотман, К. Леви-Стросс, А. Моль) призывали к формализации теории искусства и культуры. Новые технологии дают нам техническую возможность обсчитывать системы очень большой сложности, которыми, по Лотману, и являются произведения искусства.

Но проблема перевода информации иконического (аналогового, синтетического) свойства на язык, «понятный» компьютеру, все еще требует решения. По своей сути это проблема формализации языка описания визуальных произведений. Если мы хотим, чтобы какая-то часть работы с массивом информации об искусстве была автоматизирована, нам неизбежно придется перевести наше описание на язык логического атомизма из-за того, что компьютеры могут «понимать» только язык протокольного описания. Кажется, что время широкого применения математического моделирования в исследованиях искусства наступает прямо сейчас. Тому доказательством служат распространившиеся с середины 1990-х годов исследования искусства методами digital humanities и дискуссии по этому поводу [21].

Каждое произведение искусства представляется системой, которую можно описать на разных уровнях, применяя теорию логических типов, то есть занимаясь классификацией наблюдаемых в нем явлений и признаков. В контексте музейного дела задачу классификации предметов и их признаков в формате, удобном для машинной обработки, начали решать с 1970-х годов. Например, Координационный комитет музейного банка данных США, существовавший в 1972–1977 годах, разрабатывал классификаторы для перевода в электронный вид информации о предметах из различных по составу музейных коллекций [24; 25]. В этом и подобных предприятиях целью было создание удобного поискового инструмента. Основные функции электронного каталога дублировали функции каталога на бумажных носителях: для перевода в электронный вид отбирались только существенные признаки, по которым можно отличить интересующую исследователя вещь от других.

(2) Которая, к слову, была сформулирована в виде математической задачи по определению пропускной способности коммуникационного канала с шумом.

Но для исследования искусства этого недостаточно. Здесь описание объекта должно быть построено так, чтобы выявлять связи объекта с бесконечным множеством контекстов. Отбором релевантных контекстов занимаются люди. Но человеку вряд ли под силу учесть все значимые признаки отдельного произведения и все возможные контексты. Если исследователь берется за такую задачу, это многократно увеличивает время, необходимое для исследования. Часть работы по учету не только характерных признаков предмета, но и его интерпретаций и культурных контекстов, в которых он существует, можно автоматизировать, применяя принципы машинного обучения на материале музейных баз данных. Для этого необходимо найти такой способ перевода на машинный язык накопленных знаний о произведениях искусства, который позволил бы учитывать не только признаки вещей, но и их связи с другими вещами и контекстами.

Если раньше, чтобы объявить произведение искусства «моделью действительности», нужно было представить его обособленным от этой действительности, то теперь произведение искусства само подвергается моделированию в цифровой среде. И мы можем сравнивать коммуникативные свойства получившейся цифровой модели с коммуникативными свойствами ее первоисточника. Цифровое информационное моделирование произведений искусства и является предметом моего исследовательского интереса.

Математические методы исследования предлагают нам возможность нахождения неизвестных ранее истин об искусстве и культуре. И эти истины могут быть контринтуитивны, то есть объяснимы с помощью дедуктивной рациональности, оставаясь неправдоподобными или ложными с точки зрения привычного нам опыта или «здорового смысла». Так, весьма показательно наблюдение Льва Мановича о том, что обобщенное представление о ярком и светлом колорите живописи импрессионистов основано не более чем на трети из всего корпуса созданных ими картин. Для получения этого вывода было необходимо в специальной программе отсортировать базу, состоящую из около 13 тысяч электронных репродукций атрибутированных картин импрессионистов, по признакам «яркость» и «баланс белого» [12].

Открытым остается вопрос: действительно ли полученные нами выводы будут относиться к самим произведениям искусства или они являются производными от цифровой базы данных? Именно этот

вопрос подчеркивает необходимость разобраться с тем, каким образом мы создаем цифровые записи о произведениях искусства и что именно мы оцифровываем, фотографируя, сканируя или создавая 3D-модели. Мы должны проверить, насколько собранные нами протокольные данные в принципе способны представить свои источники.

Поэтому важно поставить процесс цифровизации музейных коллекций на надежное теоретическое основание, в центре которого, на наш взгляд, находится проблема цифрового моделирования отдельной вещи [26]. Построение информационной модели связано с отбором и формализацией данных. Сейчас эти задачи решаются отдельно в рамках каждого исследования, использующего методы digital humanities. Единого подхода, который позволил бы организовать собранные данные в универсальную базу для цифровых исследований искусства, не существует. Хотя поиски единого подхода к моделированию в цифровой среде знаний о сложных объектах гуманитарных исследований уже ведутся [30].

Искусство, очевидно, не самый удобный материал для сбора данных. Большинство значимых исследовательских вопросов, с которыми можно подойти к его изучению, это вопросы интерпретации. Значит, важно оцифровывать данные не только о самих вещах, но и об их интерпретациях. Протокольные описания, собранные в музейной документации (основа музейных баз данных), соединенные в единой цифровой системе с оцифрованными архивами и библиотеками, представляющими различные интерпретации хранящихся в музеях вещей, могут быть более надежной базой для исследований с помощью систем искусственного интеллекта. В таких системах в цифровой среде будут сохраняться связи между иконическим знаком (произведением визуального искусства) и различными версиями его прочтения (интерпретирующими текстами), которые могут быть привязаны к изображениям в качестве атрибутов. Так комплекс интерпретаций (смысл) каждого из художественных произведений сохранит значение для обрабатывающей цифровые данные машины и не будет потерян при автоматизации работы с данными о десятках и сотнях тысяч предметов.

Художественные произведения интересуют нас в контексте культуры и в отношении к воспринимающему их человеку, а не сами по себе. Они обретают смысл только в отношениях с человеком,

интерпретирующим их. В связи с этим я хочу подчеркнуть необходимость трактовки всей совокупности информации об отдельном произведении искусства в рамках цифровых баз данных как информационной модели, назначением которой является моделирование посредством формализованных текстовых описаний не только самой вещи, но в первую очередь отношений 1) между вещью и воспринимающим ее человеком, 2) между вещью и породившей ее культурой. Такой подход поможет избежать многих ошибок при переходе от исследований искусства традиционными искусствоведческими методами к исследованиям больших массивов информации об искусстве методами digital humanities и сделает результаты последних более релевантными и полезными для искусствознания.

Быканова Е.В.

Механизация жизни в творческой методологии Рауля Хаусмана

Проблемы репрезентации образа «механического» тела являются центральными для изобразительного искусства берлинского дадаизма и недавно получили новое освещение, в частности в работах М.А. Беликовой [3; 4]. Мы рассмотрим эти проблемы на основе анализа теоретических взглядов и художественной концепции Рауля Хаусмана в историко-культурном контексте Веймарской Германии (1918–1933). Немецкий дадаизм формировался на фоне актуализации идей «машинного искусства» и интенсификации научно-технического прогресса в период после Первой мировой войны [15]. Художественно-эстетический вектор в творческом методе Рауля Хаусмана неотделим от остросоциальной тематики. Проблема механизации жизни, обращение к образу «искусственного» тела являются ключевыми аспектами в концепции художника.

Политическая ангажированность и включенность в актуальный исторический контекст, столь характерные для практик берлинского дадаизма, находят свое выражение в обращении к образу «нового человека», который получает принципиально новое значение в 1920-е годы. Проблема соотношения природного и искусственного начал как в общественной, так и в частной жизни, привела к ревизии традици-

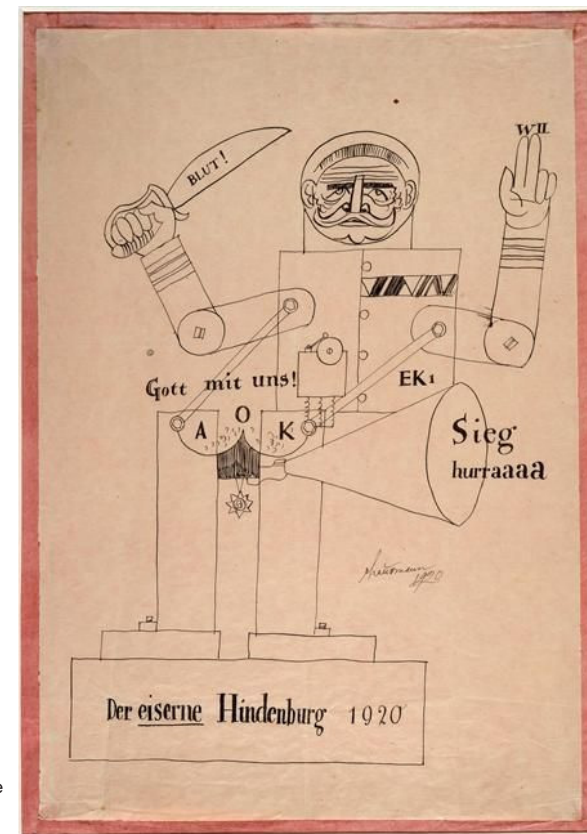
онного понимания тела и человеческой субъективности. Отчасти эти изменения стали реакцией на разрушительные последствия Первой мировой войны как первого широкомасштабного конфликта в истории Европы. В частности, это сказалось на государственной политике Веймарской республики по вопросам трудоустройства и реабилитации инвалидов войны в условиях крайне нестабильной экономической ситуации в стране [4, с. 211–213]. Одной из задач государства стало создание специализированной индустрии по разработке функциональных протезов, медицинских программ и введение на законодательном уровне так называемого «принудительного» трудового договора⁽³⁾. Важной особенностью вышеперечисленных мер была их нацеленность не только на социализацию инвалидов, но и на постепенную механизацию трудового процесса.

В отличие от представителей итальянского футуризма и советского конструктивизма, дадаисты достаточно неоднозначно относились к технологическим нововведениям. Показательной в этом отношении является статья Рауля Хаусмана, опубликованная в журнале *Die Aktion* в 1920 году под названием «Протезная экономика». Этот текст представляет собой своеобразную сатиру на государственную политику. От лица офицера описываются преимущества и новые возможности протезирования тела:

«Человек с протезами — лучший человек, его статус благодаря мировой войне повысился, он, можно сказать, стал принадлежать к высшему классу. Рука пролетария становится благородной, как только становится протезом» [29].

В качестве еще одного аспекта, который во многом определил тематику работ Хаусманна, стоит выделить критику реваншизма, главенствующего в послевоенной Германии. Критическое отношение к консервативной политике Веймарской республики и ее деятелей в полной мере нашло свое воплощение в серии графических работ 1920 года, в частности в работе под названием *Der eiserne Hindenburg*.

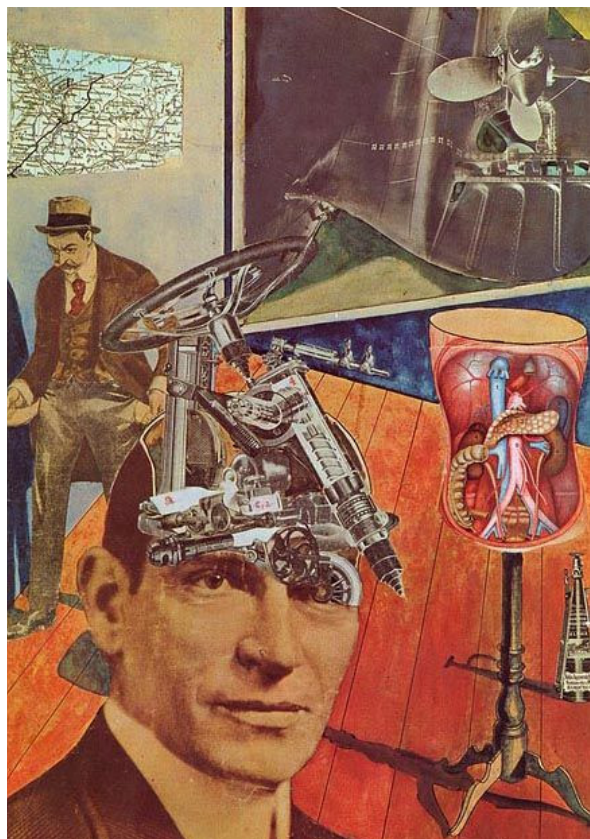
(3) О влиянии последствий Первой мировой войны на трудовое законодательство Веймарской Германии см.: Nörr K.W. *Die Weimarer Nationalversammlung und das Privatrecht // Ge-dächtnisschrift für W. Kunkel / Hrsg. v. Nörr, Simon. Frankfurt-am-Main, 1984.*



Илл. 2. Raoul Hausmann, *Der Eiserne Hindenburg*, Schall und Rauch, März 1920, Nr. 4

Здесь фельдмаршал Пауль фон Гинденбург, немецкий политический деятель и один из командующих Первой мировой войны, предстает в образе дисфункциональной, полумеханизированной фигуры, в окружении фраз военного жаргона и инициалов кайзера.

Одним из главных средств социальной, политической и эстетической критики традиционных форм искусства в берлинском дадаизме, и особенно в творчестве Хаусманна, становится фотомонтаж. В этом отношении показательным является сам термин «montage», подчеркивающий связь произведений с темами индустриализации и массового потребления. Также монтаж можно интерпретировать как механистический и коллективный аспект творческого метода



Илл. 3. Рауль Хаусман. Татлин дома. (Raoul Hausmann. Tatlin Lives at Home), 1920, фотомонтаж, Стокгольм, Moderna Museet. Фото: 2007 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris

художников. Фотомонтаж как новейший метод изобразительного искусства, метод создания «искусственной, иммерсивной виртуальной реальности» [28, р. 62], несомненно, тесно связан с развитием индустриальной культуры и массовых форм художественного воздействия. В качестве примера можно привести работу 1920 года под названием «Татлин дома». Смысловым центром композиции в этой работе является «портрет» конструктивиста Владимира Татлина, с которым представители немецкого авангарда ассоциировали эстетические идеи «машинного искусства» [27, р. 26–56].

Однако Тимоти Бенсон отмечает, что представления в Германии того времени об искусстве Татлина оставались опосредованными.

Большая часть информации была получена ими из статьи Константина Уманского *Der Tatlinismus oder Die neue Maschinenkunst*, опубликованной в журнале *Der Ararat* в январе 1920 года [22, р. 9]. Из интервью Хаусмана руководителю фотоотдела нью-йоркского МоМА Джону Шарковски известно, что Владимир Татлин в этой работе «изображен с помощью фотографии неизвестного человека» из американского журнала, чьи черты лица Хаусман по субъективным причинам связал с русским художником [31, р. 233]. В этой работе проиллюстрирована ситуация, где человеческий разум оказывается подконтролен рациональному, «механизованному» началу. Ключевое значение здесь имеют противоречивые ассоциации, порождаемые этим изображением и направленные на диалог со зрителем. Как очевидно в данном контексте, техника фотомонтажа стремится к переосмыслению возможностей восприятия как такового. Хаусман обращается не просто к новым художественным техникам, но к совершенно новым путям взаимодействия с окружающей действительностью и зрителем, предполагая, что «как» человек видит потенциально может трансформировать то, «что» он видит. Эта идея о новой перцептивной системе была охарактеризована Мэтью Биро как форма технологически усовершенствованного «кибернетического видения» [23, р. 35].

Во многом вклад дадаистов в культуру начала XX века заключается в критической переоценке общепринятых концепций восприятия, эпистемологии и технологии: «...мы хотим первым делом ликвидировать взгляд, закаменело сведенный к предмету, потому что наш взгляд, расширенный благодаря науке, стал круговым и полным, потому что исторически мы вобрали в наш способ видения все оптические возможности и теперь в оптике продвигаемся дальше к основополагающим явлениям света» [19, с. 43].

Однако синтез оптики и эстетики в теории Хаусмана нельзя свести к утверждению о необходимости рационализации и предельной «механической» эффективности процесса восприятия. Несмотря на провокационность визуальной и словесной риторики, его наследие представляет собой всестороннее исследование роли массмедиа и научного прогресса в развитии культуры, где антропоцентризм является необходимым условием предотвращения технического фетишизма. Искусство дадаизма, таким образом, оказывается во многом проектом социальным, что соответствует той характеристике, которую дадаист-

скому произведению дал Вальтер Беньямин в своем знаковом эссе 1935 года «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». По мнению Беньямина, дадаисты предприняли попытку «ответить на преобразование действительности под воздействием аппаратуры», превратив произведение искусства из «оптической иллюзии» в «снаряд», призванный поразить зрителя [5, с. 124]. С тех пор самые разные искусства, в том числе достаточно традиционные в своих формах, продолжают в образной форме диалог с техническим началом. Временные искусства, такие как театр и кино, разворачивают, как правило, этот внутренний диалог в целостные сюжеты.

Спутницкая Н.Ю.

Образы антропоморфной техники в детском кино США 1980–2000-х

Мы обратимся к фильмам с жанровой маркировкой «семейная мелодрама» — о семье и роботе, попадающем в семью или создающем семью. В данном случае оставим в стороне роботов-пришельцев и сосредоточимся на роботах, созданных человеком. Герой американского фильма «Дэрил» (1985, реж. С. Уинсер) здесь похож на мальчика, а сюжет позволяет затронуть такие аспекты, как усыновление ребенка и проблемы нуклеарной семьи⁽⁴⁾. Дэрил предстает среди окружения как Другой ребенок. Трудности коммуникации, которые он испытывает, актуализируют дискурс прав и возможностей детей с состояниями, входящими в спектр аутизма, получивший развитие в США с конца 1970-х годов. Дэрил демонстрирует зачатки способностей к дружбе с ровесниками, он услужлив, не выводит взрослых из себя. Острый сюжет раскручивается, когда ученые увозят мальчика-робота из приемной семьи. Итогом повествования становится утверждение

(4) Об известной распространенности мотива робота-ребенка как идеального заместителя человека, обладающего нередко большим потенциалом к социализации и инкультурации, свидетельствует пример из отечественного телевидения — фильм Константина Бромберга «Приключения Электроника» (1979), созданный на основе повестей Евгения Велтистова, написанных еще в 1960-х.

о социализации робота, в котором можно развить эмоционально-чувственную сферу личности.

Критика репрессивности государственных структур в «Дэриле» обнажает дискурс холодной войны, который выстраивает повествование и в фильме «Короткое замыкание» (1986). В основе фильма лежит мотив Франкенштейна и бинарность природного и машинного: молния меняет природу военизированной техники. Робот-пацифист Пятый чутко реагирует на окружающий мир и выражает человеческие эмоции. В финале он получает семью и человеческое имя — Джонни. Пятый обладает интеллектом, чутко реагирует на красоты природы и животный мир, прирученный человеком, он способен испытывать сильную привязанность. Пятый не создает семью с себе подобными, как это будет делать Валл-И в одноименном фильме компании «Пиксар», но если иконографически близкий ему Валл-И действует в эпоху постапокалипсиса, то Пятый интегрируется в социум конкретной исторической эпохи — президентства Р. Рейгана, разгара так называемой второй холодной войны.

В контексте кинематографических репрезентаций семьи особое место занимает образ робота-эстета из фильма «Эдвард руки-ножницы» (1990) Тима Бёртона. В фильме акцентируется подчеркнутая искусственность семейного пространства, в рамках жанра мелодрамы разворачивается критика конформизма среднего класса и групповой идентичности. Гуманистичность и экзистенциальное одиночество Эдварда, репрезентирующего Другого в современном мире, антисциентичны: машина оказывается нравственнее человека. Подобная постановка проблемы явно выходит за границы научно-фантастической мелодрамы для детей.

Действие «Искусственного разума» (2001) Стивена Спилберга разворачивается в обществе будущего, когда крупные прибрежные города затоплены в результате глобального потепления, мир перенаселен, а рождаемость строго ограничена. Дэвид — идеальный «механический» ребенок, которого можно запрограммировать на любовь, — воплощение мечты ученого-мужчины. Дэвида усыновляют человеческие родители, чей сын находится в коме. Автор, будучи верен фабуле сказки о Пиноккио, предлагает зрителю критически отнестись к тому, как мужчины используют технологии для вмешательства в природу, и предполагает, что такие вторжения будут иметь

катастрофические последствия. Обратим внимание на проблему сходства и подобия. Создатель, профессор Хобби, любит Дэвида безоговорочно и именно как искусственного мальчика. Таким образом, он, Отец, ориентирован на будущее, в то время как мать, Моника, пытается через Дэвида реконструировать своего утраченного сына, чтобы испытать к андроиду чувство, подобное материнскому.

«Искусственный разум» Спилберга вызвал критику со стороны представителей феминистского дискурса, позиционируя мать и ребенка как жертв технологического вмешательства. Трудно не согласиться, что история о Дэвиде подтверждает традиционный бинаризм, который связывает женщин (Моника, няня-робот, Голубая Фея) с природой/воспитанием, а мужчин с технологией/культурой. В фильме доминирует взгляд на женское тело как на исключительно материнское, ибо режиссер отдает должное «женщине как матери, а не матери как женщине»⁽⁵⁾. Подчеркнем, что Дэвид — вечный ребенок, единственный выживший представитель нынешней цивилизации, он даже спустя тысячелетия остается запрограммированным на сыновнюю любовь, и люди оказываются не более чем игрушками, фрагментами его прихотливых воспоминаний; в Монике же герой всегда видит только мать. Рассматривая роботов как существ более нравственных и гуманных, чем их человеческие аналоги, Спилберг подходит к осмыслению феномена «исчезновения детства»⁽⁶⁾ в американском обществе.

В «Валл-И» (2008, реж. Э. Стэнтон) мир сентиментальных кинофильмов противостоит холодному торжественному космическому пространству, куда устремляется робот за своей возлюбленной, покидая непригодную для живых существ Землю. Он попадает на Аксиому, в светлый мир людей, которых обслуживают машины. Влюбленные роботы для человечества — это дефектные механизмы. Эмигрировавшие с Земли люди неподвижны и аморфны, а стикеры являются для них привычной формой выражения чувств. Потомкам европейской цивилизации чужды прикосновения, тактильный опыт,

⁽⁵⁾ Muller V. (2002). Motherly Love: Works Cited // M/C Journal. № 5(6). URL: <https://doi.org/10.5204/mcj.2008> (дата обращения 26.09.2020).

⁽⁶⁾ Scott A.O. The Death of Adulthood in American Culture // The New York Times. 2014. Sept. 11. URL: <https://www.nytimes.com/2014/09/14/magazine/the-death-of-adulthood-in-american-culture.html> (дата обращения 28.09.2020).



Илл. 4. Кадр из фильма «Искусственный разум» (*Artificial Intelligence: AI*), режиссер С. Спилберг, 2001

они привыкли общаться друг другом только через экраны. Валл-И, которому подвластны космические пространства и чувства, оказывается вершиной эволюции. Апокалиптический мир Земли, оберегаемый роботом-гуманоидом, не страшен; для создания уютного мира свалки аниматоры «Пиксар» разрабатывают разнообразные фактуры мусора, и он превращается в аккуратные кучки-кубики. Кроме того, код к прочтению мелодраматического сюжета «Валл-И» кроется в кинематографе США, от немых комедий до мелодрам Голливуда классического периода. Фильм венчает образ ретро: рисунки на крафтовой бумаге, плоскостная анимация, стимпанковский образ ржавого, но способного зацвести Нью-Йорка.

Таким образом, развитие темы усыновления робота, позволяющей в 1980-х критически осмыслить репрессии государства и науки в отношении семьи и детей, в 2000-х годах заставляет говорить о глобальной экологической катастрофе и моральном кризисе западного общества, где стремительно стирается грань между человеком и не-человеком и где внешние расширения все в большей мере становятся существенным элементом филогенеза человечества. Это корреспонден-



Илл. 5. Кадр из фильма «Валл-И» (*WALL-E*), режиссер Э. Стэнтон, 2008

рует с означенным Ю. Такером осмыслением Смерти в фантастике, когда «в сверхъестественном ужасе мы видим сдвиг от страха смерти к ужасу жизни, от озабоченности бытием к безразличию пустотности, или ничейности» [18, с. 138]. Популярное кино все активнее ведет размышление о нерешенных социальных и культурных проблемах и все менее склонно предлагать легкие успокоительные паттерны разрешения этих проблем.

Гуров О.Н.

Человек. Андроид. Паразит

Разнородные элементы общественной жизни, ранее не взаимодействовавшие и не пересекавшиеся, сливаются сегодня в один поток. Происходит размывание ключевых категорий культуры, гуманитарное поле обогащается (или заражается) новой проблематикой. Эти явления обязаны технологическому совершенствованию и проникновению цифровых технологий в жизнь человека. Следствие этих

процессов — изменение культурно-генетического кода цивилизации, трансформация человеческой природы.

Мы являемся невольными участниками мощных тектонических процессов, одновременно конвергентных и дивергентных. С одной стороны, глобализация политики, экономики и социально-культурной сферы дает нам видение планетарного масштаба. Сжимаются время и пространство, их использование становится более интенсивным. С другой стороны, коммуникация и взаимодействие переходят буквально на уровень ДНК. Новый сериал «Единственный» (*The One*, 2021) Д. Лавринга и др., в основе сюжета которого мысль, что единственную любовь жизни можно найти с помощью ДНК-теста, для современного зрителя является триллером, детективом, любовной драмой, но уже не фантастикой.

Биологическое и технологическое (включая цифровое) начала стали равноценными категориями, которые перетекают одна в другую и сливаются, формируя новую систему координат. Пророческий кинофильм «Тэцую, железный человек» (*Tetsuo, the Iron Man*, 1989) С. Цукамото визуализировал жутковатый процесс срастания человека с машиной, показывал темную перспективу технологического доминирования над хрупким сознанием и уязвимым телом.

Убедительная метафора радикальной трансформации культурных категорий — строка из стихотворения З. Херберта «Рапорт из осажденного города», написанного в 1983 году: «...единицей обмена стала крыса...»⁽⁷⁾. Д. Делилло использовал эти слова как эпиграф в романе «Космополис» (*Cosmopolis*, 2003), посвященном иллюзорности и хрупкости мира, где технологии управляют общественной жизнью и обесмысливают человеческое существование. В 2012 году Д. Кроненберг снял по сюжету романа одноименный фильм, в котором вездесущая «цифра» заставляет человека терять индивидуальность и человечность. Многочисленные эротические сцены лишены страсти и эмоций. Кадры демонстрируют отрешенность и закрепощение героев, налицо автоматизация их существования. Основной линией фильма является омертвление главного персонажа. Процесс некроза представляет собой

⁽⁷⁾ Херберт З. Стихи // Иностранная литература. 1998. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1998/8/stihi-53.html> (дата обращения 10.09.2020).

метафору, которая отражает неравноценную подмену естественного (органического, живого) искусственным (технологическим, мертвым).

Роман и фильм — в некотором роде отсылка или как минимум дань уважения экспрессионистскому шедевру, «Метрополису» (Metropolis, 1927) Ф. Ланга, оказавшему большое влияние не только на киноискусство, но и на массовую культуру в целом. В фильме ставится под сомнение положительное значение науки и технологий, на экран выводится образ машины-человека, лишенной морали. При этом механизация и обездушивание определяют существование не только оживленного механизма, но и человеческой элиты, которая продала душу ради рая на земле, и городских рабочих, почти утративших человеческий облик в результате тяжелого и бесперспективного труда.

Такая трансформация человеческой природы осуществляется в рамках насилия глобального и, по словам Ж. Бодрийяра, подавляет альтернативы негативности. Философ приводит важную характеристику насилия — ядовитость, отмечая, что оно обладает вирусной природой и осуществляется «...через заражение, цепную реакцию и постепенно разрушает весь наш иммунитет и способность сопротивляться» [7, с. 20].

Токсичный и вирулентный мир разворачивается в новые измерения благодаря расширению техносферы. Фундамент культурного иммунитета не обладает необходимой устойчивостью, и множась вызовы распространяются как вирусная инфекция по разным направлениям. Массовая культура уже давно обратила внимание на проблему ускользающей подлинности человеческого существования.

В 1964 году американский писатель-фантаст Д. Галуэе опубликовал роман «Симулякрон-3» (*Simulacron-3*), действие которого происходит в компьютерной симуляции, созданной для маркетинговых исследований. Искусственный мир с точностью воспроизводит реальность, его обитатели обладают сознанием и живут полноценной жизнью, не сознавая, что являются частью эксперимента. Первые роман был экранизирован Р.В. Фасбиндером. В фильме «Мир на проводе» (*Welt am Draht*, 1973) показаны полноценные личности, живущие в симуляции, которые способны испытывать любовь и ненависть, отдавать и требовать заботу и теплоту, проявлять человечность и доверие.



Илл. 6. Кадр из фильма «Мир на проводе» (*Welt am Draht*), реж. Р.В. Фасбиндер, 1973

Размывание границ между реальностью симуляции и симуляцией реального позволили нам предложить термин «метапаразит» в качестве метафоры противоречивости современной культуры [8, с. 41]. В гуманитарном смысле, метапаразит — распространяющийся в информационном обществе аналогично паразитарным инфекциям страх перед непонятными и враждебными явлениями. Метапаразит возникает в результате синтеза фобий, страхов и панических реакций перед природными, биологическими и социокультурными вызовами, которые приобрели всеобъемлющий масштаб и живут своей жизнью.

В кинематографе это явление ярко визуализировано в первых кадрах «28 дней спустя» (*28 Days Later*, 2002) Д. Бойла: обезьянам в качестве эксперимента демонстрируют жестокие медиаобразы. Животные, зараженные ненавистью и агрессией, передают этот вирус экологическим террористам, которые, в свою очередь, запускают эпидемию. В результате люди в буквальном смысле пожирают друг друга, культурные установки перестают существовать. Связь между различными биологическими видами, медиавирусом и инфекцией, между культурой и хаосом, не является линейной, но фильм имен-



Илл. 7. Гуров Олег. Метапаразит. 2021. Бумага, ручка, фото, коллаж. 30 × 21 см

но о том, что диффузия разнородных явлений запускает взрывную реакцию цивилизационного масштаба.

Приведем еще один пример. Сюжет фильма «Версия 1.0» (*One Point O*, 2004) Д. Ренфро и М. Торссона основан на взаимодействии компьютерного вируса, уничтожающего труд главного героя — программиста и зловещего рукотворного нановируса. Цель последнего — заразить героев, чтобы управлять их потребительским поведением. Это буквально «Мир на проволоке» наоборот, поскольку персонажи фильма перед тем, как погибнуть от заражения, действующего на нескольких уровнях, достигают высшей степени одиночества и отрешенности, теряют человеческую природу.

Эти примеры метапаразитарности показывают, как в реальной жизни тесно связаны коммуникация, технологии и заражение, которые сливаются и размножаются в разных измерениях по модели распространения вируса. В реальной жизни пандемия COVID-19 сопровождается срастанием биологической и информационной составляющих: на физическое здоровье человека воздействует коронавирус, а в культурно-информационном пространстве расходится не менее

опасный виртуальный двойник. Коронавирусная пандемия сопровождается масштабной инфодемией (информационной пандемией). В экономике наблюдается коронакризис, а врачи на этом фоне заговорили о психической пандемии.

Данный контекст усугубляется неясным статусом технологических инноваций, основанных на моделировании человеческого разума — искусственном интеллекте (ИИ). Технология имеет потенциал распространения во многих ключевых сферах общественной жизни. Непонимание перспектив ИИ в правовом и социальном пространстве будущего вызывает беспокойство и страх. Эти чувства распространяются на «носителей» ИИ, на интеллектуальные операционные системы, на андроидов, роботов и пр.

На эту тему в сериале «Воспитанные волками» (*Raised by Wolves*, 2020) ярко высказались Р. Скотт, Л. Скотт и А. Габасси. Перед зрителями предстает суровый инопланетный мир, где андроиды Отец и Мать воспитывают поколение человеческих детей, чтобы дать начало новой цивилизации, свободной от страхов, насилия и ненависти. К этому времени земной мир уже практически погиб в результате войны между религиозными фанатиками и атеистами, и единственная надежда человечества на выживание — начать все сначала.

Являются ли агрессия, насилие, деструктивность, страх и предвзятости генами цивилизации и отдельного человека, или это характеристика фенотипа, сложившегося на определенной стадии развития в результате внешних обстоятельств? В сериале остро ставится вопрос, кто является более человеческим — сам человек или созданный им андроид (идеализированный образ человека, лишённого иррационально-деструктивного начала). Обладает ли человечество паразитарной сущностью, и не в этом ли причина самоубийственного разрушения собственной цивилизации после того, как исчерпаны естественные ресурсы?

Отдельный вопрос, сможет ли человечество построить новый Эдем на чужой планете и найдется ли там место для ИИ, или андроиды создадут идеальный мир, в котором человек со своей сложной судьбой и фатальной страстью к саморазрушению окажется лишним. Похоже, что Р. Скотт смотрит на человечество с довольно мрачных позиций. Фильм «Чужой: Завет», вслед за которым должна выйти новая картина с четким ответом на загадку происхождения Чужого,

намекает, что Чужие были созданы андроидом. Однако здесь андроид совсем другого «типа», нежели чем в сериале «Воспитанные волками». Этот андроид был создан человеком, мотивацией которого было тщеславие и желание примерить одежды создателя-демиурга, создать «нового человека» с лучшими интеллектуальными и физическими характеристиками и подчинить его. В результате складывается нелицеприятная цепочка: человек-создатель, ставящий себя на вершину мироздания, — андроид-создатель, воспринимающий себя точно так же, — Чужой-разрушитель, генетически запрограммированный на тотальное уничтожение окружающего мира.

Говоря об экспрессионистской форме, Е.В. Сальникова отмечает, что искусство дает широту интерпретаций: «...внутренний мир человека, чудовищное состояние социума, космическая даль и неизвестность, либо бытие подсознательного, но может быть — и сон, и знак цивилизации будущего» [10, с. 341]. Мы считаем, что это описание подходит и для современной художественной рефлексии. Сегодня массовая культура и научная мысль сходятся в том, что для благополучного развития человечество должно взглянуть в зеркало и увидеть в собственном отражении качества, которые обычно приписывают врагам и оппонентам. Этот взгляд позволит преодолеть многие иррациональные и разрушительные тенденции и сосредоточиться на диалоге, созидании и предотвращении метапаразитарности.

Кинофантастика демонстрирует и огромный потенциал человеческой природы. По сюжету фильма «Последняя любовь на Земле» (*Perfect Sense*, 2011) Д. Маккензи, человечество поражено эпидемией болезни, от которой у людей одно за другим отмирают органы чувств. Однако эта страшная утрата не расчеловечивает и не отправляет в небытие, а напротив — окрыляет. После разрушения всех надстроек и исчезновения соблазнов, главные герои оказываются способными преодолеть препятствия и пересилить страхи, полностью открыться друг другу, «...довериться последнему „совершенному чувству“», которому по силам любые кризисы и пандемии [14, с. 349].

Список литературы:

- 1 Бахтин М.М. Искусство и ответственность // М. Бахтин. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Изд-во «Русские словари». Языки славянской культуры, 2003. С. 5–6.
- 2 Бахтин М.М. К философии поступка // М. Бахтин. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Изд-во «Русские словари». Языки славянской культуры, 2003. С. 7–68.
- 3 Беликова М.А. *Pittura metafisica* и «новый человек» в немецком искусстве 1920-х годов // Художественная культура. 2020. № 2 (33). С. 76–99. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6a0/hk_2020_2_76_99_belikova.pdf (дата обращения 18.09.2020).
- 4 Беликова М.А. Тело — протез — механизм. Изобразительное искусство Веймарской Германии // Художественная культура. 2020. № 1 (32). С. 207–236. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/673/hk_2020_1_207_236_belikova.pdf (дата обращения 18.09.2020).
- 5 Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
- 6 Бернштейн Б.М. От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2011. С. 40–58.
- 7 Бодрийяр Ж. Насилие глобализации // Логос. 2003. № 1. С. 20–23.
- 8 Гуров О.Н. «Метапаразит» как феномен современной массовой культуры // Межкультурная коммуникация: Запад — Россия — Восток. Новосибирск: НГПУ, 2018. С. 41–47.
- 9 Дуков Е.В. Сеть: публика и искусство. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. 212 с.
- 10 Кривцун О.А., Беспалов О.В., Проклов И.Н., Беликова М.А., Флорковская А.К., Лукина Г.У., Савенко С.И., Дуцев М.В., Сальникова Е.В., Ступин С.С., Карпов А.В., Мутья Н.Н. Витальность искусства: подходы к исследованию // Художественная культура. 2021. № 1. С. 304–353. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f7b/hk_2021_1_304_353_discussion.pdf (дата обращения 12.06.2021).
- 11 Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Сост. А.Д. Кошелева. М.: Гнозис, 1994. С. 28–65.
- 12 Манович Л. Теории софт-культуры. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017. 208 с.
- 13 Мигулева М.В. Киберпространство как социальный институт: признаки, функции, характеристики // Дискурс-Пи. 2020. Т. 17. № 4 (41). С. 199–212.
- 14 Михеева Ю.В. Разум или чувства? Стратегии звукового решения фильмов о пандемии // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. [б.м.]: Издательские решения по лицензии Ridero, 2020. С. 341–355.
- 15 Рихтер Х. ДАДА — искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX в. М.: Гилея, 2014. 356 с.
- 16 Сальникова Е.В. Вторая реальность — безбрежная и разомкнутая // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. В трех частях. Часть 1. М.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2018. С. 165–188.
- 17 Суворова А.А. Фабрика фантазмов: актуальное искусство и новые медиа // Естественнонаучные методы в цифровой гуманитарной среде. Материалы Всероссийской

научной конференции с международным участием. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2018. С. 249–252.

- 18 *Такер Ю.* Ужас философии / Щупальца длиннее ночи: в 3 т. Т. 3. Пермь: Гиле Пресс, 2017–2019. 214 с.
- 19 *Хаусман Р.* По мнению Дадасофа / Сост., хроника и коммент. К. Дудакова-Кашуро. М.: Гилея, 2018. 352 с.
- 20 *Шириева Н.В., Дыганова Е.А.* Музыкальное образование в эпоху трансгуманизма // Мир науки. Педагогика и психология. 2020. Т. 8. № 3. URL: <https://mir-nauki.com/PDF/56PDMN320.pdf> (дата обращения 24.09.2020).
- 21 *Battles M. and Maizels M.* Collections and/of Data: Art History and the Art Museum in the DH Mode // Debates in the Digital Humanities 2016. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2016. Pp. 325–344.
- 22 *Benson T.O.* Raoul Hausmann and Berlin Dada. Ann Arbor, 1987. 186 p.
- 23 *Biro M.* Raoul Hausmann's Revolutionary Media: Dada Performance, Photomontage and the Cyborg // Art History 30, no. 1, February 2007. Pp. 26–56.
- 24 *Chenhall, R.G.* Museum Cataloging in the Computer Age. Nashville, TN: American Association for State and Local History, 1975. 261 p.
- 25 *Chenhall, R.G.* Nomenclature for Museum Cataloging: A System for Classifying Man-Made Objects. Nashville, TN: American Association for State and Local History, 1978. 512 p.
- 26 *Digital Techniques for Documenting and Preserving Cultural Heritage / Ed. by A. Bentkowska-Kafel and L. MacDonald.* York, UK: Arc Humanities Press, 2017. 326 p.
- 27 *Doherty B.* Berlin, in Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris, ed. Leah Dickerman, exh. cat. Washington, DC: National Gallery of Art, in association with D.A.P. Publishers, 2006. 110 p.
- 28 *Hackbarth D.* Raoul Hausmann's Infrared Photography: Energy and Perceptual Education after Dada // Art Journal. 2020. Vol. 79. Issue 1. Pp. 56–73.
- 29 *Hausmann R.* Prothesenwirtschaft // R. Hausmann. Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933, Bd. 1. München: Hrsg. von Michael Erlhoff, 1982. 224 p.
- 30 *Models and Modelling between Digital and Humanities: A Multidisciplinary Perspective / Ed. by Ciula A., Eide Ø., Marras C. and Sahle P. // Historical Social Research (The Official Journal of QUANTUM and INTERQUANT).* 2018. Vol. 31. URL: <https://www.genesis.org/en/hsr/current-issues/2018/suppl-31-models-and-modellong-between-digital-and-humanities> (дата обращения 25.09.2020).
- 31 *Stiegler B.* Der montierte Mensch: Eine Figur der Moderne, Wilhelm Fink Verlag; 2016. 377 s.

References:

- 1 Bahtin M.M. *Iskusstvo i otvetstvennost'* [Art and responsibility]. M. Bahtin. *Sobranie sochinenij v semi tomah. T. 1. Filosofskaya estetika 1920-h godov* [Collected works in seven volumes. Vol. 1. Philosophical aesthetics of the 1920s]. Moscow, Russkie slovari, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2003, pp. 5–6. (In Russ.)
- 2 Bahtin M.M. *K filosofii postupka* [To the philosophy of action]. M. Bahtin. *Sobranie sochinenij v semi tomah. T. 1. Filosofskaya estetika 1920-h godov* [Collected works in seven volumes. Vol. 1. Philosophical aesthetics of the 1920s]. Moscow, Russkie slovari, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2003, pp. 7–68. (In Russ.)
- 3 Belikova M.A. *Pittura metafisica i "novyj chelovek" v nemeckom iskusstve 1920-h godov* [Pittura Metafisica and a "New Man" in the German Art of the 1920s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 2 (33), pp. 76–99. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6a0/hk_2020_2_76_99_belikova.pdf (accessed 18.08.2020). (In Russ.)
- 4 Belikova M.A. *Telo – protez – mekhanizm. Izobrazitel'noe iskusstvo Vejmarskoj Germanii* [Body – Prosthesis – Mechanism: Weimar Visual Art (1918–1933)]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1 (32), pp. 207–236. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/673/hk_2020_1_207_236_belikova.pdf (accessed 18.08.2020). (In Russ.)
- 5 Ben'yamin V. *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskaj vosproizvodimosti. Izbrannye esse* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Selected essays]. Moscow, Medium Publ., 1996. 240 p. (In Russ.)
- 6 Bernshtejn B.M. *Ot magij kul'ta k magii esteticheskogo vzglyada. Aura utrachennaya i obretennaya* [From the magic of the cult to the magic of the aesthetic view. Aura lost and found]. *Hudozhestvennaya aura: istoki, vospriyatie, mifologiya* [Artistic aura: origins, perception, mythology], ed. O.A. Krivtun. Moscow, Indrik Publ., 2011, pp. 40–58. (In Russ.)
- 7 Bodrijar Zh. *Nasilie globalizacii* [The violence of globalization]. *Logos*, 2003, no. 1, pp. 20–23. (In Russ.)
- 8 Gurov O.N. *"Metaparazit" kak fenomen sovremennoj massovoj kul'tury* ["Metaparazit" as a phenomenon of modern mass culture]. *Mezhkul'turnaya kommunikacija: Zapad – Rossiya – Vostok* [Intercultural communication: West – Russia – East]. Novosibirsk, NGPU Publ., 2018, pp. 41–
- 9 Dukov E.V. *Set': publika i iskusstvo* [Network: Public and Art]. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya Publ., 2016. 212 p. (In Russ.)
- 10 Krivtun O.A., Bepalov O.V., Proklov I.N., Belikova M.A., Florkovskaya A.K., Lukina G.U., Savenko S.I., Ducev M.V., Sal'nikova E.V., Stupin S.S., Karpov A.V., Mut'ya N.N. *Vital'nost' iskusstva: podhody k issledovaniju* [Vitality of the Art: Approaches to Research]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no 1, pp. 304–353. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f7b/hk_2021_1_304_353_discussion.pdf (accessed 12.06.2021). (In Russ.)
- 11 Lotman Yu. M. *Lekcii po struktural'noj poetike* [Lectures on structural Poetics]. *Yu. M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola* [Yu. M. Lotman and the Tartu-Moscow Semiotic School], ed. A.D. Kosheleva. Moscow, Gnozis Publ., 1994, pp. 28–65. (In Russ.)
- 12 Manovich L. *Teorii soft-kul'tury* [Cultural Software]. Nizhnij Novgorod, Krasnaya lastochka Publ., 2017. 208 p. (In Russ.)
- 13 Miguleva M.V. *Kiberprostranstvo kak social'nyj institut: priznaki, funkcii, harakteristiki* [Cyberspace as a Social Institution: features, functions, characteristics]. *Diskurs-Pi* [Discourse-Pi], 2020, vol. 17, no. 4 (41), pp. 199–212. (In Russ.)

- 14 Miheeva Yu. V. Razum ili chuvstva? Strategii zvukovogo resheniya fil'mov o pandemii [Mind or feelings? Strategies for the sound solution of films about pandemics]. *Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizatsiya i diskurs katastrofizma* [Art in the context of pandemics: mediatization and the discourse of catastrophism]. Moscow, Ridero Publ., 2020, pp. 341–355. (In Russ.)
- 15 Rihter H. DADA — iskusstvo i antiiskusstvo: vklad dadaistov v iskusstvo XX v. [DADA-Art and Anti-Art: The contribution of Dadaists to the art of the twentieth century]. Moscow, Gileya Publ., 2014. 356 p. (In Russ.)
- 16 Sal'nikova E.V. Vtoraya real'nost' — bezbrezhnaya i razomknutaya [The second reality — boundless and open]. *Bol'shoj format: ekrannaya kul'tura v epohu transmedijnosti* [Big Format: screen culture in the era of transmedia]. In 3 parts. Part 1. Moscow, Ridero Publ., 2018, pp. 165–188. (In Russ.)
- 17 Suvorova A.A. Fabrika fantazmov: aktual'noe iskusstvo i novye media [The Fantasy Factory: Current art and new media]. *Estestvennonauchnye metody v cifrovoj gumanitarnoj srede. Materialy Vserossijskoj nauchnoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem* [Natural Science methods in the digital humanitarian environment. Materials of the All-Russian Scientific Conference with international participation]. Perm, Permskij gosudarstvennyj nacional'nyj issledovatel'skij universitet Publ., 2018, pp. 249–252. (In Russ.)
- 18 Taker Yu. *Uzhas filosofii. Shchupal'ca dlinnee nochi* [Horror of Philosophy. Tentacles longer than night]. In 3 vols. Vol. 3. Perm: Gile Press Publ., 2017–2019. 214 p. (In Russ.)
- 19 Hausman R. Po mneniyu Dadasofa [According Dadasoph View], ed. and comments K. Dudakova-Kashuro. Moscow, Gileya Publ., 2018. 352 p. (In Russ.)
- 20 Shirieva N.V., Dyganova E.A. Muzykal'noe obrazovanie v epohu transgumanizma [Music education in the age of transhumanism]. *Mir nauki. Pedagogika i psihologiya* [The World of Science. Pedagogy and Psychology], 2020, vol. 8, no. 3. Available at: <https://mir-nauki.com/PDF/56PDMN320.pdf> (accessed 24.09.2020).
- 21 Battles M. and Maizels M. Collections and / of Data: Art History and the Art Museum in the DH Mode. *Debates in the Digital Humanities 2016*. Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2016, pp. 325–344.
- 22 Benson T.O. *Raoul Hausmann and Berlin Dada*. Ann Arbor, 1987. 186 p.
- 23 Biro M. Raoul Hausmann's Revolutionary Media: Dada Performance, Photomontage and the Cyborg. *Art History* 30, no. 1 (February 2007), pp. 26–56.
- 24 Chenhall, R.G. Museum Cataloging in the Computer Age. Nashville, TN, American Association for State and Local History, 1975. 261 p.
- 25 Chenhall, R.G. *Nomenclature for Museum Cataloging: A System for Classifying Man-Made Objects*. Nashville, TN. American Association for State and Local History, 1978. 512 p.
- 26 *Digital Techniques for Documenting and Preserving Cultural Heritage*, ed. by A. Bentkowska-Kafel and L. MacDonald. York, UK, Arc Humanities Press, 2017. 326 p.
- 27 Doherty B. Berlin, in *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, ed. Leah Dickerman, exh. cat. Washington, DC, National Gallery of Art, in association with D.A.P. Publishers, 2006. 110 p.
- 28 Hackbarth D. Raoul Hausmann's Infrared Photography: Energy and Perceptual Education after Dada. *Art Journal*, 2020, vol. 79, issue 1, pp. 56–73.
- 29 Hausmann R. Prothesenwirtschaft. R. Hausmann. *Bilanz der Feierlichkeit*. Texte bis 1933, Bd. 1. München, Hrsg. von Michael Erhoff, 1982. 224 p.
- 30 Models and Modelling between Digital and Humanities: A Multidisciplinary Perspective. Eds. Ciula A., Eide Ø., Marras C. and Sahle P. *Historical Social Research* (The Official Journal of QUANTUM and INTERQUANT), 2018, vol. 31. Available at: <https://www.genesis.org/en/hsr/current-issues/2018/suppl-31-models-and-modellong-between-digital-and-humanities> (accessed 25.09.2020).
- 31 Stiegler B. *Der montierte Mensch: Eine Figur der Moderne*. Wilhelm Fink Verlag, 2016. 377 p.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 3 2021

Теория искусства

Кривцун Олег Александрович

Доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtun@mail.ru

УДК 130.3
ББК 878

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-10-43

Об артистизме в искусстве

Феномен артистизма исследуется как особое выразительное качество, проявляющее себя в разных видах и жанрах искусства. Автор осмысляет вариации артистического начала как важнейшую онтологическую составляющую искусства, порождающую «смысл поверх смысла», вносящую новое измерение в художественное содержание. Предметом анализа стали разнообразные эстетические профили артистизма: от доминирования виртуозности, игрового начала, маэстрии, импровизации до способности парадоксального снятия антимической напряженности элементов художественной формы. Ценность сиюминутного переживания артистического изучается одновременно с обнаружением граней внутреннего, скрытого артистизма произведения. Особенности проявления артистизма исследованы не только в приемах художественной выразительности, но и в особых формах жизнетворчества.

Ключевые слова: артистизм, онтология артистического, вариации артистизма, виртуозность, игровое начало, маэстрия, импровизация.

Krivtun Oleg A.

Doctor of Philosophy, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtun@mail.ru

About Artistry in Art

The phenomenon of artistry is investigated as a special expressive quality that manifests itself in different types and genres of art. The author comprehends the variations of the artistic principle as the most important ontological component of art, generating "meaning over meaning", bringing a new dimension to the artistic content. The subject of the analysis is a variety of aesthetic profiles of artistry: from the dominance of virtuosity, playfulness, maestria, improvisation to the ability to paradoxically remove the antinomic tension of the elements of the art form. The value of the momentary artistic experience is studied simultaneously with the discovery of the facets of the inner, hidden artistry of the work. The peculiarities of the manifestation of artistry are investigated not only in ways of artistic expressiveness, but also in special forms of life creation.

Keywords: artistry, ontology of the artistic, variations of artistry, virtuosity, playfulness, maestria, improvisation.

Received 12.02.2021

Accepted 18.03.2021

Маньковская Надежда Борисовна

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankovskaya.nadia@yandex.ru

УДК 7.01

ББК 878

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-44-81

Эстетика раннего французского романтизма и ее литературные ипостаси. Жермена де Сталь

В статье реконструируется раннеромантическая философская эстетика госпожи де Сталь, нашедшая воплощение в ее литературном творчестве. Она внесла существенный вклад в создание теории романтизма, сопоставила романтический и классический типы творчества. Де Сталь одна из пер-

вых среди французских романтиков использовала сам термин «романтизм», дала его определение и проанализировала с философско-эстетических позиций ряд ключевых для этого нового направления художественной жизни понятий: любовь, страсть, энтузиазм, духовность, чувствительность, рефлексия, саморефлексия, меланхолия, самопожертвование, одиночество, отчуждение, воображение, вдохновение, образность, эстетическое наслаждение, вкус, талант, гений, идеал. Она концептуализировала ту тенденцию, которая в зрелом романтизме станет преобладающей – сочетание несочетаемого, резкие контрасты и трагические столкновения противоположных начал – возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного. Особое значение де Сталь придавала национальным особенностям художественного творчества, его укорененности в народной культуре, влиянию на искусство общественных установлений. Она внесла существенный вклад в разработку эстетических аспектов теории литературы, выдвинула инновационный тезис о «метафизическом» языке, отличающем романтический стиль. Эстетический вектор де Сталь устремлен в будущее, связанное с развитием романтического искусства. Все эти идеи отразились в ее литературных произведениях.

Ключевые слова: де Сталь, эстетика, искусство, романтизм, страсть, энтузиазм, духовность, меланхолия, прекрасное, безобразное, сочетание несочетаемого.

Mankovskaya Nadezhda B.

Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankovskaya.nadia@yandex.ru

Aesthetics of Early French Romanticism and Its Literary Aspects. Germaine de Stael

The article reconstructs the early romantic philosophical aesthetics of Madame de Stael, which was embodied in her literary work. She made a significant contribution to the creation of the theory of romanticism, compared the romantic and classical types of creativity. De Stael was one of the first French romantics to use the term "romanticism", define it and analyze from a philosophical and aesthetic point of view a number of key

concepts for this new direction of artistic life: love, passion, enthusiasm, spirituality, sensitivity, reflection, self-reflection, melancholy, self-sacrifice, loneliness, alienation, imagination, inspiration, imagery, aesthetic pleasure, taste, talent, genius, ideal. She conceptualized the trend that would become prevalent in mature romanticism – a combination of the incongruous, sharp contrasts and tragic collisions of opposite principles – the sublime and the low, the beautiful and the ugly. De Stael attached particular importance to the national characteristics of artistic creativity, its rootedness in popular culture, and the influence of social institutions on art. She made a significant contribution to the development of aesthetic aspects of literary theory, put forward an innovative thesis about the "metaphysical" language that distinguishes the romantic style. The aesthetic vector of de Stael is directed to the future associated with the development of romantic art. All these ideas were reflected in her literary works.

Keywords: De Stael, aesthetics, art, romanticism, passion, enthusiasm, spirituality, melancholy, beautiful, ugly, incongruous combination.

Received 27.12.2020

Accepted 30.01.2021

Гирин Юрий Николаевич

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького; сектор ибероамериканского искусства, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3251-0641
yurigin@hotmail.com

УДК 3

ББК 71.1

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-82-95

Поэтика «сумеречности» в пространстве эпохи

В статье предполагается рассмотреть код «сумеречности» в контексте мировой культуры первых двух десятилетий XX века. Вышедшая в 1919 году экспрессионистская антология «Сумерки человечества» предстает своеобразным камертоном всей «Симфонии новейшей поэзии», как это было обозначено в подзаголовке. Не только в немецкоязычном ареале, но и в России атмосфера нависшей сумеречности оказалась знаком целой эпохи и совпала с токами авангардистского движения в универсальном масштабе. Такие связанные меж-

ду собой константы этого мироощущения, как мотивы жертвы, обреченности, смерти, отчаяния, тоски, страха, были совершенно специфичны для данной эпохи и подразумевали нечто большее, нежели только минорный эмоциональный настрой, — они являют собой важный культурогенный феномен, ждущий своего осмысления. В художественном поле экспрессионизма танатологический код, содержащий в себе целый спектр основных мифологем авангарда, является стержневым, выходящая своего рода противоположностью, реверсом кода утопически-трансформационного.

Ключевые слова: экспрессионизм, война, смерть, танатология, сумерки, пограничье, гротеск, кризис, обновление, эсхатология, духовность, космогония.

Girin Yury N.

Doctor of Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Leading Researcher, Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3251-0641
yurigin@hotmail.com

The Poetics of “Twilightness” in the Space of an Era

In the article it is intended to consider the code of “Twilightness” in the context of the world culture of the first two decades of the 20th century. Expressionist anthology *Twilight of mankind* is published in 1919. This anthology serves as a tuning fork of all “Symphony of the latest poetry”, as it was specified in the subtitle. Not only in the German-speaking area, but also in Russia, the atmosphere of impending twilight was a sign of an entire era and coincided with the currents of the avant-garde movement on a universal scale. The interconnected constants of this perceptions, such as the motives of the victim, doom, death, despair, longing, fear, were quite specific to this age and meant more than mere minor emotion, — it’s an important cultural phenomenon waiting to be understood. In the artistic field of expressionism, the tanatological code that contains a whole spectrum of the main mythologem of the avant-garde, is the core, acting as a sort of counterway, a reverse of the utopian-transformative code.

Keywords: Expressionism, war, death, thanatology, twilight, borderland, grotesque, crisis, renewal, eschatology, spirituality, cosmogony.

Received 09.02.2021

Accepted 18.03.2021

Современная культура

Андреева Екатерина Юрьевна

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации критиков AICA, Москва
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
andreyevaek@gmail.com

УДК 7.01

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-96-111

Экранируя откровение: Билл Виола — Андрей Тарковский

Статья посвящена проблеме генерирования символического содержания в современном искусстве, которая напрямую связана с витальностью самого искусства, зависящей от способности создавать в произведениях универсальную картину мира. В искусстве XX века начинается процесс подмены символики симптоматикой, который постепенно приводит к сужению сферы символического содержания культуры, так как многозначные символы заменяются вполне однозначными символами или знаками той или иной травматической проблематики. Этот процесс связан с материализацией символического и в целом с усилением материалистической доминанты в культуре 1920–1960-х годов. В статье проблема воплощения символов рассматривается на примере творчества кинорежиссера Андрея Тарковского и видеорежиссера Билла Виолы, который во многом наследует Тарковскому в 1980–2010-е годы. Сравнительный анализ строится на основе произведений Тарковского и Виолы, в которых оба мастера стремятся создать моменты откровения. Эти символические моменты Гёте и его истолкователь философ Карен Свасьян называют откровениями неисследимого — всеобщего, открытого в частном. Тарковский и Виола стремятся создавать такие моменты на экранах, прибегая чаще всего к показу взаимодействия героев с символическими стихиями огня и воды. Также оба они используют в качестве зеркала символического реконструкции произведений европейской живописи эпохи Ренессанса и барокко. Их поиск не всегда успешен именно в силу подмены символического образа симптоматическим: замены неисследимого или непредставимого сценами снов или галлюциноза. Однако поиск Тар-

ковского и Виолы настолько интенсивен, что сама неоднозначность его результатов является важнейшим симптомом состояния современной культуры, свидетельствуя о кризисе в понимании возможностей репрезентации бытия. Обратившись к экранному искусству, к той форме жизни, которая становится структурообразующей, и Виола, и Тарковский стремятся воссоздать в ней возможность откровения, присутствие сверхматериального образа, открывающего спасительный жизненный путь.

Ключевые слова: искусство, кино, видео, экран, символика, симптоматика, откровение.

Andreeva Ekaterina U.

Doctor of Philosophy, PhD in Art Studies, Member of AICA, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
andreyevaek@gmail.com

Screening the Revelation: Bill Viola — Andrei Tarkovsky

The article is devoted to the problem of generating symbolic content in contemporary art. The problem is directly related to the vitality of art itself, which depends on the ability to create a universal picture of the world. In the art of the 20th century, the process of replacing symbolism with symptomatology begins, which gradually leads to a narrowing of the sphere of the symbolic content of culture, since ambiguous symbols are replaced by completely unambiguous symptoms or signs of a particular traumatic problems. This process is associated with the materialization of the symbolic and, in general, with the strengthening of the materialist dominant in the culture of the 1920s–1960s. The article examines the problem of the embodiment of symbols using the example of the work of film director Andrei Tarkovsky and video artist Bill Viola, who largely inherited Tarkovsky in the 1980s–2010s. The comparative analysis is based on the works of Tarkovsky and Viola, in which both masters strive to create moments of revelation. These symbolic moments, Goethe and his interpreter, the philosopher Karen Swassjan, call the revelations of the unsearchable — the universal, open in the private. Tarkovsky and Viola strive to create such moments on the screens, most often resorting to showing the interaction of the characters with the symbolic elements of fire and water. Also, both of them reconstructed different European paintings of the Renaissance and Baroque as a reserve of symbolic. Their

search is not always successful precisely because of the substitution of a symbolic image for a symptomatic one: replacement of the unsearchable or unimaginae with scenes of dreams or hallucinosis. However, the search for Tarkovsky and Viola is so intense that the very ambiguity of the results is the most important symptom of the state of modern culture, testifying to a crisis in understanding the possibilities of representation. Turning to screen art, to that form of life that becomes structure-forming, both Viola and Tarkovsky strive to recreate in it the possibility of revelation, the presence of a supermaterial image that opens a saving life path.

Keywords: art, cinema, video, screen, symbolism, symptomatology, revelation.

Received 08.05.2021

Accepted 09.06.2021

Тулчинский Григорий Львович

Доктор философских наук, профессор, кафедра междисциплинарных исследований в области социальных и гуманитарных наук, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
gtul@mail.ru

УДК 7.01

ББК 85с

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-112-127

Человек-машина и машина-человек в искусстве: встреча в цифре

Цифровизация породила существенно новую цивилизационную и экзистенциальную ситуацию. Развитие человечества было связано с созданием коллективной памяти в виде культуры как системы порождения, хранения и трансляции социального опыта, включая создание искусственной среды обитания. Основную часть истории человек уподоблял мир себе, что делало мир понятным. Однако со временем инструменты и средства становились все менее антропоморфными. Мир во все большей степени стал уподобляться сложным механизмам. Отношения человека и машины стали с начала XX столетия одной из главных тем в искусстве. Они породили широкий горизонт эстетического осмысления этой тематики: от пафоса преобразования действительности (включая самого челове-

ка) до аларма и хоррора. Современная цифровизация создает искусственную среду, которая втягивает и биологическую природу человека. Сам человек превращается в артефакт. Более того, сама культура превращается в условиях цифровизации в подобие машины, когда реальность предстает реализацией «трансцендентного» цифрового кода, который выступает оригинальным источником для любого количества артефактов как своих копий. Такая ситуация не может не сказаться на искусстве и эстетизации, которые сводятся к потоку обработки оцифрованных данных. Дело не в новых цифровых технологиях в искусстве. Речь идет об изменении формата всего процесса художественного творчества и эстетической рецепции. Человек превращается из пользователя опций потребления и творчества — в одну из опций цифровой мегамшины.

Ключевые слова: артефакты, восприятие, искусство, культура, переживания, постчеловечность, сделанность, цифровизация, эстетизация.

Tulchinskii Grigori I.

Doctor of Philosophy, Professor, Department of Interdisciplinary Research in Social Sciences and Humanities, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University; National Research University "Higher School of Economics" — St. Petersburg, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
gtul@mail.ru

Man-Machine and Machine-Man in Art: Meeting in Digital

Digitalization has given rise to a substantially new civilizational and existential situation. The mankind development was associated with the creation of collective memory in the form of culture as a system for generating, storing and transmitting social experience, including the creation of an artificial environment. For the main part of history, man likened the world to himself, which made the world understandable. However, over time, the tools and means became less and less anthropomorphic. The world has increasingly become like complex mechanisms. Since the beginning of the 20th century, the relationship between man and machine has become one of the main themes in art. They gave rise to a wide horizon of aesthetic comprehension of this topic: from the paths of transforming reality (including the person himself) to alarm and horror. How

ever, modern digitalization creates an artificial environment that involves not only the natural environment, but also the biological nature of man. The person himself turns into an artifact. Moreover, under the conditions of digitalization, culture turns into a kind of machine, when reality appears as the realization of a "transcendental" digital code, which acts as an original source for any number of artifacts as its copies. This situation cannot but affect art and aestheticization, which are reduced to the flow of processing digitized data. It is not about new digital technologies in art. It is about changing the format of the entire process of artistic creation and aesthetic reception. A person is transformed from a user of consumption and creativity options into one of the options for a digital mega-machine.

Keywords: artifacts, perception, art, culture, experiences, posthumanity, made, digitalization, aestheticization.

Received 10.04.2021

Accepted 15.05.2021

Цветковская Татьяна Анатольевна

Музыкальный журналист, руководитель специальных проектов радио «Орфей», Москва
ORCID: 0000-0001-8395-9820
tskoblik@mail.ru

УДК 78.07

ББК 85.313

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-128-147

Полифункциональная модель поведения современного слушателя

Статья посвящена вопросам укрепления позиций современного слушателя в контексте развития академического музыкального искусства. С конца прошлого столетия наблюдается всплеск научного интереса к изучению аудитории классической музыки. Слушательский опыт анализируется наравне с композицией и исполнением. Междисциплинарные исследования затрагивают исторические практики, смысловые аспекты, коммуникационные характеристики. Однако сегодня меняется сам характер взаимоотношений слушателя с искусством. Слушатель становится активным участником музыкальных событий, выступая в новых для себя амплуа — как музыкальный критик, менеджер, эксперт и даже соавтор произведений и их исполнитель. Формирование дополнительных к восприятию музыки функций слушателя требует пере-

смотра фактора оценки аудитории исключительно на основе степени развитости «слушательской функции». Особую актуальность приобретает вопрос обоснования новой схемы, в которой были бы учтены позиции всех участников музыкального события по отношению друг к другу.

Публика отказывается от роли «вассала» и планомерно укрепляет свое положение в межгрупповой иерархии, выбирая новые модели поведения. Если лейтмотивом музыкальной жизни XX века была тема воспитания подлинного вкуса и глубокого понимания музыкального содержания, нынешний слушатель отстаивает свободу выбора. Важно понять причины и спрогнозировать последствия усиливающейся эмансипации не только опытного слушателя, но и неопита. Значительную лепту в этот процесс вносят музыкальные стриминговые сервисы. Заслуживает внимания растущая популярность двух молодежных субкультур, демонстрирующих высокий интерес к классическому искусству — *Dark academia* (Темная академия) и *Light academia* (Светлая академия).

Ключевые слова: молодежная субкультура, слушатель, герменевтика, Герман Кречмар, плейлист, стриминговые сервисы, потоковая музыка, Dark academia, Light academia.

Tsvetkovskaya Tatiana A.

Music Journalist, Head of Special Projects of Radio Orpheus, Moscow
ORCID: 0000-0001-8395-9820
tskoblik@mail.ru

A Multifunctional Model of a Modern Listener's Behavior

The article focuses on strengthening positions of a modern listener in the context of the development of academic musical art. Since the end of the last century, there has been a surge in scientific interest in studying the audience of classical music. Listening experience is being analyzed on an equal basis with composition and performing. Interdisciplinary researches touch upon historical practices, semantic aspects and communication characteristics. However, today the very nature of listeners' relationship with art is changing, too. The listener becomes an active participant in musical events, playing new roles — that of a musical critic, manager, expert, and even a co-author and performer of works. The formation of new listener's functions in addition to the

perception of music requires a revision of the audience evaluation factor, now based only on the sophistication of the "listening function". The issue of justifying a new scheme, which would take into account the positions of all participants in a musical event in relation to each other, is extremely relevant.

The public refuses the "vassal" role and steadily strengthens its position in the intergroup hierarchy by choosing new behaviors. While the leitmotif of the musical life of the 20th century was the theme of educating a wide audience of genuine taste and a deep understanding of musical content, today the listeners defend their freedom of choice. It is important to understand the reasons and predict the consequences of the increasing emancipation of not only the experienced listener, but also of the neophyte. Music streaming services make a significant contribution to this process. The growing popularity of two youth subcultures demonstrating a high interest in classical art — *Dark Academia* and *Light Academia* — deserves attention too.

Keywords: youth subculture, listener, hermeneutic, Hermann Kretzschmar, playlist, streaming service, Dark academia, Light academia.

Received 06.04.2021

Accepted 15.05.2021

Изобразительное искусство

Войтекунас Валентина Анатольевна

Аспирант, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7196-7337
valentina.voytekunas@gmail.com

УДК 75 / 7.034(450)

ББК 85.103(0)4+ 85.103(2=411.2)53

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-148-181

Раннее искусство Италии в творчестве

Н.К. Рериха 1900-1910-х годов

В творчестве Рериха 1900-1910-х годов были синтезированы разнообразные культурные влияния, обусловленные как закономерностями развития русского искусства, так и индивидуальными предпочтениями художника. Особенным образом в работах Рериха этого периода было переосмыслено и интерпретировано художественное наследие Италии. В статье рассматриваются факторы, опре-

делившие интерес Рериха к итальянскому искусству Средних веков и Раннего Возрождения, и анализируется опыт поездок в Италию, совершенных в 1901 и 1906 годах, имевший важное значение для творческой эволюции художника. Освоение стилевых и технических приемов мастеров прошлого существенно обогатило арсенал выразительных средств Рериха и способствовало сложению его зрелого стиля.

Ключевые слова: Н.К. Рерих, художественные влияния, восприятие, рецепция, интерпретация, искусство средних веков, Проторенессанс, Ранний Ренессанс, кватроченто, мозаика, фреска.

Voytekunas Valentina A.

Post-graduate Student, Department of Modern and Contemporary Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7196-7337
valentina.voytekunas@gmail.com

Early Italian Art in the Works of Nicholas Roerich (1900s-1910s)

In the works created by Nicholas Roerich in the 1900s-1910s various cultural influences were synthesized. These were conditioned by the consistent pattern of the development of Russian art as well as by the individual preferences of the artist. The artistic heritage of old Italy became one of the strongest influences on Roerich and was interpreted by him in a particular way. The article examines the factors that determined Roerich's interest in Italian art of the Middle Ages and the Early Renaissance and analyzes the experience of his trips to Italy in 1901 and 1906. The study of the style and methods of old masters significantly enriched Roerich's means of expression and helped to establish his mature style.

Keywords: N.K. Roerich, artistic influences, perception, reception, interpretation, Middle Ages art, Proto-Renaissance, Early Renaissance, Quattrocento, mosaics, frescoes.

Received 21.02.2021

Accepted 26.03.2021

Соколова Анастасия Станиславовна

Ответственный секретарь Курского регионального отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России»; соискатель, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4464-3011
styushasok@yandex.ru

УДК 7.07

ББК 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-182-219

Курские выставки Казимира Малевича: опыт реконструкции

В фокусе статьи – курские выставки с участием К.С. Малевича, история их организации, экспоненты, реакция критики. Основными источниками исследования стали заметки в местной периодической печати и сохранившиеся каталоги выставок. Они свидетельствуют о том, что Малевич начал экспонировать свои произведения на первых выставках «курского артистического кружка». Критические обзоры дают представление о названиях его картин, о том впечатлении, которое они производили, или же просто фиксируют участие. Эти тексты могут дополнить сведения современных исследователей о некоторых фактах биографии художника. В работе предпринята первая попытка детальной реконструкции художественных экспозиций 1910 и 1913 годов. Специальное внимание уделяется описанию выставки Товарищества курских художников 1910 года, на которой Малевич представил работы из «серии белых» (картины «Отдых», «Купание» и «Белая лошадь» не экспонировались ранее). Информация об отделе «кубистов, футуристов и К», который стал частью XIV выставки Товарищества курских художников 1913 года, впервые вводится в широкий научный оборот. Автор попытался установить имена участников и количество работ, опираясь на отзывы в газетах и документальные фотографии из архива О.М. Радина (Курск). Малевич привез в Курск не менее 23 картин. Часть этих произведений была представлена на выставке «Ослиный хвост» в Москве в 1912 году, но художник изменил состав экспозиции.

Ключевые слова: Казимир Малевич, Товарищество курских художников, выставка кубистов и футуристов в Курске, художественная жизнь.

Sokolova Anastasia S.

Secretary, Kursk Regional Department of Union of Artists of Russia; Applicant, Department of Modern and Contemporary Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4464-3011
styushasok@yandex.ru

Kursk Exhibitions of Kazimir Malevich: An Attempt of Reconstruction

The article focuses on the Kursk exhibitions with the participation of Kazimir S. Malevich, the history of their organization, exhibitors, reaction of critics. Notes in the local newspapers and magazines and preserved exhibition catalogs became the main sources of the research. This documents show that Malevich began to exhibit his works at the first exhibitions of the Kursk artistic community. Critical reviews give an idea of the titles of his paintings, the impression they made, or simply record participation. These texts can supplement the information of modern researchers about some facts of the artist's biography.

The paper is the first attempt to describe art exhibitions of 1910 and 1913 in details. Special attention in the text is paid to description of exhibition of the Association of Kursk Artists in 1910, where Malevich showed for the first time some paintings of "white series", for example *Rest (Otдых)*, *Bathing (Kupanie)* and *White Horse (Belaya loshad')*. The exposition of "Cubists, Futurists and K", which became part of the XIV exhibition of the Association of Kursk Artists, is introduced to the scientific audience for the first time. The author tried to find out the names of the exhibitors and the number of works, based on reviews in newspapers and photographs from the archive of Oleg Radin (Kursk). Malevich brought to Kursk at least 23 paintings. Some of these works were presented at the *Oslinyj Hvost* exhibition in Moscow in 1912, but the artist changed the composition of his paintings.

Keywords: Kazimir Malevich, Association of Kursk Artists, exhibition of cubists and futurists in Kursk, artistic life.

Received 05.04.2021

Accepted 23.05.2021

Дремова Елизавета Николаевна

Аспирант, кафедра эстетики, философский факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3902-0581
Elysium.asylum@gmail.com

УДК 7.01

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-220-241

Проблема репрезентации травмы и роль искусства в свидетельстве невыразимого опыта

В статье рассматриваются подходы к проблеме травматического опыта и его представления, описываются дискуссии в исследованиях травмы, связанные с нерепрезентативностью и свидетельством, проблематика фотографического образа. Делается обзор теории аффекта в связи с аналитикой искусства травмы. Автор рассматривает значение диалога и приходит к выводу, что искусство может стать местом, где возможно услышать голос раны, разделить боль Другого. Автор анализирует транзитивную роль искусства в переживании прошлого на примере концептуальных художников – Дорис Сальседо и Альфредо Джаара. Инсталляции Альфредо Джаара, включающие в себя документальные фотографии, анализируются с точки зрения понятия punctum и соотносятся с идеей аффекта.

Ключевые слова: травматический опыт, непредставимое, современное искусство, фотография, аффект, эстетика, анестезия.

Dremova Elizaveta N.

Post-graduate Student, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3902-0581
Elysium.asylum@gmail.com

The Problem of Representing Trauma and the Role of Art in Witnessing Unspeakable Experience

The article discusses approaches to the problem of traumatic experience and its representation, describes the discussions in trauma studies related to unrepresentable and evidence, and the problems of the photographic image. The article reviews the theory of affect in connection with the analysis of the art of trauma. The

author examines the meaning of dialogue and comes to the conclusion that art can become a place where it is possible to hear the voice of a wound, to share the pain of Another. The author analyzes the transitive role of art in the experience of the past on the example of conceptual artists — Doris Salcedo and Alfredo Jaar. Alfredo Jaar's installations, which include documentary photographs, are analyzed from the point of view of the concept of punctum and correlate with the idea of affect.

Keywords: traumatic experience, unrepresentable, contemporary art, photography, affect, aesthetics, anesthetics.

Received 17.01.2021

Accepted 23.02.2021.

Бохоров Константин Юльевич

Кандидат культурологии, доцент, Московский государственный психолого-педагогический университет, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5109-353X
bororo@mail.ru

УДК 7

ББК 71.0

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-242-255

Алгоритмическая апофения и эстетизация данных

В статье предлагается взглянуть на художественное освоение «искусственного интеллекта» не в аспекте его очеловечивания и вызова гуманизму, а как на инструмент обработки данных, количество которых и признаки технически превосходят возможности человеческого осмысления. Рассматривается влияние датаизма на культуру. Анализируются работы современных художников Марио Клингемана, Зака Бласа и др., работающих с феноменом «алгоритмической апофении». Выдвигается тезис, что превращение данных в информацию в нейронных сетях компьютера методологически сопоставимо с творческими подходами художников модернизма, — что позволяет достигать нового уровня художественной рефлексии в культуре, обусловленной машинной цивилизацией. Сталкиваются критическая и рефлексивная модели осмысления апофении в современном искусстве.

Ключевые слова: алгоритм, апофения, глубокое обучение, датаизм, искусственный интеллект, нейронные сети, современное искусство, сюрреализм.

Bokhorov Konstantin Yu.

PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Moscow State University of Psychology & Education, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5109-353X
bororo@mail.ru

Algorithmic Apophenia and Aestheticization of Data

The article suggests taking a look at the artistic development of “artificial intelligence” not in the aspect of its humanization and challenge to humanism, but as a tool for processing data, the number of which and the features technically exceed the capabilities of human understanding. The influence of dataism on culture is considered. The article analyzes the works of contemporary artists (Mario Klingemann, Zach Blas, etc.) working with the phenomenon of “algorithmic apophenia”. The thesis is considered that the transformation of data into information in computer neural networks is methodologically comparable to the creative approaches of modernist artists, which allows us to reach a new level of artistic reflection in the culture that conditioned by machine civilization. Critical and reflexive models of apophenia in contemporary art are collided.

Keywords: algorithm, apophenia, deep learning, dataism, artificial intelligence, neural networks, contemporary art, surrealism.

Received 08.04.2021

Accepted 15.05.2021

Музыкальная культура

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-2033-0587
shamillii@yandex.ru

УДК 78

ББК 85.3

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-256-283

Вопрос о музицировании и исламском праве как проблема методологии

Вопрос о музицировании и исламском праве рассматривается в русле логико-смыслового подхода, учитывающего механизмы теоретического мышле-

ния классической арабо-мусульманской культуры. Основной тезис — процедура умозаключения в исламском праве касалась не музыки и не музыкантов, а действий человека музицирующего-и-слушающего. На том основании, что юридическая власть была эпистемической, не политической и религиозной, сосредотачивалась в руках частных законодателей, в арабо-мусульманской культуре не существовало единого центра для распространения законодательных решений относительно музицирования-и-слушания на весь исламский мир. Иная ситуация сложилась в Российской империи и постсоветских государствах, где несмотря на внешнее сходство с классическим исламом, отношение «законовед — музицирование/слушание» в силу причин культурно-исторического характера выстраивается согласно иерархической системе ценностей, исключающей механическое приравнивание одного явления к другому. Автор показывает, что контрарная противоположность «дозволенное — запретное — нейтральное» в современных исследованиях о исламском праве — результат искаженного перевода первоисточников и универсалистского подхода в целом, не отражающий реалии классической арабо-мусульманкой культуры. Последняя выработала собственную пятичленную систему для правовой оценки действий, в том числе музицирования. Если суждения, или «ветви», выносились юристами при опоре на основу-«корень» — Коран, сунну, единогласное суждение и соизмерение, собственно решения по одному и тому же факту могли быть противоположными в зависимости от законодателей и их принадлежности к той или иной правовой школе.

Ключевые слова: музицирование, исламское право, арабо-мусульманская культура, методология, ислам.

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
shamillii@yandex.ru

Musicking and Islamic Law as a Problem of Methodology

The issue of music and Islamic law is considered in the aspect of the methodology due to the proper Arabic

language picture of the world and mechanisms of the oretical thinking classical Arab-Muslim culture. The author clarifies that the procedure of inference in Islamic law did not concern music or musicians, but the actions of a person playing/listening music. On the grounds that legal power was epistemic, concentrated in the hands of private lawyers, there was no single center in Arab-Muslim culture from which the legislative decision regarding music/listening would extend to the entire Islamic world. The situation is different in the Russian Empire and the post-Soviet states, where, despite the external similarity with classical Islam, the attitude of a lawyer and a person who plays/listens music, for reasons of a cultural and historical nature, is built according to a hierarchical system of values and requires separate study without mechanically equating one historical phenomenon with another. It is shown that the contrarian dichotomy ‘permitted — forbidden — neutral’ appeared in modern science as a result of the universalist approach, did not take place in the legal field of the Arab-Muslim culture, which developed its own system of evaluating actions. The lawyer made a judgment, or ‘branch’, based on the basis-‘root’, which served as the textually fixed Koran and Sunnah, as well as the procedures of unanimous judgment and co-measurement, while the judgments themselves on the same fact could be contrastingly opposite, depending on the characteristics of the legal schools.

Keywords: musicking, Islamic law, Arab-Muslim culture, methodology, Islam.

Received 30.06.2021

Accepted 25.07.2021

Ноуршарх Хосейн Эбрахимович

Ведущий специалист по работе со странами Ближнего и Среднего Востока, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва
ORCID ID: 0000-0002-8629-1384
pedram_aria@mail.ru

УДК 78

ББК 85.3

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-284-305

Тахрир как внесловесный музыкальный элемент в искусстве аваз

В статье рассматривается феномен *тахрира* — одного из важнейших элементов вокального искусства под названием *аваз* в иранской классиче-

ской музыке. Будучи потомственным представителем искусства *аваз* и активно концертирующим певцом-солистом в данной традиции, автор строит свои рассуждения на базе обширного практического опыта нескольких поколений иранских певцов. В результате взамен широко распространенной трактовки *тахрира* как орнаментального приема автор дает развернутое объяснение этого феномена в качестве внесловесного многофункционального элемента в разворачивании звуковой ткани аваз, отмечая его высокую смысловую, психоэмоциональную и формообразующую нагрузку в каждом реализуемом музыкальном построении. Статья сопровождается звуковыми и нотными примерами.

Ключевые слова: иранская музыка, певческий голос, радиф, дастгах, аваз, гуше, тахрир.

Nourshargh Hosein E.

Leading specialist for international affairs with the countries of the Near and Middle East, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-8629-1384
pedram_aria@mail.ru

Tahrir as a Non-Verbal Musical Element in the Art of Avaz

The essay explores the phenomenon of *tahrir*, one of the most important elements of the *avaz* vocal art in Iranian classical music. As a hereditary *avaz* performer and an active concert soloist who has sung in this tradition for a number of years, the author bases his reasoning on the extensive practical experience of several generations of Iranian singers. As a result, instead of interpreting *tahrir* as a purely ornamental device, which is quite a widespread approach to this phenomenon, the author presents its detailed explanation as an extra-verbal multifunctional element in the evolution of the *avaz* sonic texture, noting its deep semantic, psychoemotional and form-structural meaning in each particular musical utterance. Audio files and music examples are attached to the essay.

Keywords: Iranian music, singing voice, radif, дастгах, аваз, гуше, тахрир.

Received 29.06.2021

Accepted 25.07.2021

Виноградова Анна Сергеевна

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID 0000-0001-5355-8778
annavino@list.ru

УДК 78.06

ББК 85.313

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-306-333

Человек театра из окружения П.И. Чайковского: К.Н. Де-Лазари

Статья посвящена творческой личности из дружески-приятельского окружения П.И. Чайковского, Константину Николаевичу Де-Лазари (сценическая фамилия Константинов). На протяжении всей жизни композитора этот артист практически всех театральных жанров (от драмы и оперы до водевиля и оперетты) сохранял дружеские отношения с самим Петром Ильичом, затем и с его братьями и отцом.

Служив поочередно в труппах оперного (Большой театр, Москва) и драматического театров (Александринский театр, Санкт-Петербург), он не терял связи ни с музыкальной, ни с драматической средой и считался своим человеком за кулисами театров обеих столиц. Был другом друзей Петра Ильича — Н.Г. Рубинштейна, Г.А. Лароша; покровительствовал талантливым актрисам, сыгравшим заметные роли в судьбах М.И. Чайковского (М.Г. Савина) и А.И. Чайковского (А.Я. Глама-Мещерская).

К.Н. Де-Лазари оставил несколько мемуарных текстов; точное количество и значение их для биографии П.И. Чайковского до сих пор не получило научной оценки. Эти тексты и их осмысление могут расширить наши представления о круге друзей композитора и синтетизме восприятия музыкального и драматического театра, свойственного П.И. Чайковскому, его природном артистизме, в широком смысле.

Ключевые слова: К.Н. Де-Лазари, человек театра, Большой театр, Александринский театр, П.И. Чайковский, А.И. Чайковский, М.И. Чайковский, Н.Г. Рубинштейн, карточная игра, повседневность, XIX век.

Vinogradova Anna S.

PhD in Art Studies, Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID 0000-0001-5355-8778
annavino@list.ru

The Man of the Theater from the Environment of P.I. Tchaikovsky: K.N. De-Lazari

This paper is dedicated to a creative personality from P.I. Tchaikovsky's friendly circle, Konstantin Nikolaevich De-Lazari (stage name Konstantinov). Throughout the composer's life, this artist of almost all theatrical genres (from drama and opera to vaudeville and operetta) maintained friendly relations with Pyotr Ilyich himself, then with his brothers and father.

Serving alternately in the troupes of the opera (Bolshoi Theater, Moscow) and drama theaters (Alexandrinsky Theater, St. Petersburg), he did not lose touch with either the musical or dramatic environment and was considered "his own man" behind the scenes of the theaters of both capitals. He was a friend of Pyotr Ilyich's friends: N.G. Rubinstein, G.A. Laroche; patronized talented actresses who played prominent roles in the destinies of M.I. Tchaikovsky (M.G. Savina) and A.I. Tchaikovsky (A. Ya. Glama-Meshcherskaya).

K.N. De-Lazari left several memoir texts; their exact number and significance for the biography of P.I. Tchaikovsky has not yet received a scientific assessment. These texts and their interpretation will help to expand our understanding of the composer's circle of friends and the syncretism of perception of musical and dramatic theater, characteristic of P.I. Tchaikovsky, his natural artistry, in a broad sense.

Keywords: K.N. De-Lazari, theater man, Bolshoi Theater, Alexandrinsky Theater, P.I. Tchaikovsky, A.I. Tchaikovsky, M.I. Tchaikovsky, N.G. Rubinstein, card game, everyday life, 19th century.

Received 01.03.2021

Accepted 06.04.2021

Петухова Светлана Анатольевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9476-8963
sapetuch@yandex.ru

УДК 78

ББК 85.313(0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-334-365

Тамара Ливанова (1909–1986) как рецензент словесных текстов

Статья посвящена обзору рецензентской деятельности Т.Н. Ливановой (1932–1986) и анализу некоторых ее откликов на тексты коллег. Предметом изучения стали преимущественно архивные источники. Открывая новую тему в ряду исследований отечественного музыковедения, данный материал также позволяет уточнить многие стороны биографии Института истории искусств (ныне — Государственный институт искусствознания), в котором Ливанова работала с первых дней его существования — в Секторе истории музыки (1944–1962) и Секторе классического искусства Запада (1960–1986).

Ключевые слова: Ливанова, рецензент, исследования, «Воспоминания», Институт истории искусств, Академия наук, Московская консерватория, издания, диссертации.

Petukhova Svetlana A.

PhD in Art Studies, Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9476-8963
sapetuch@yandex.ru

Tamara Livanova (1909–1986) as a Reviewer of Verbal Texts

This article is devoted to T.N. Livanova's peer review (1932–1986) and to the analysis of some of her responses to the colleagues' texts. Mainly archival sources became the subject of study. Opening a new topic among studies of Russian musicology, this material also makes it possible to clarify many aspects of the biography of the Institute of Art History (now — the State Institute for Art Studies), where Livanova worked from the first days of its existence — in the Department of Music History (1944–1962) and in the Department of Western Classical Art (1960–1986).

Keywords: Livanova, reviewer, research, "Memories", Institute of Art History, Academy of Sciences, Moscow Conservatory, editions, dissertations.

Received 21.01.2021

Accepted 26.02.2021

Сыров Валерий Николаевич

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижний Новгород
ORCID ID: 0000-0002-3673-1556
valerysyrov@gmail.com

УДК 78.03

ББК 85.318

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-366-379

Биографические аспекты рока

Следует различать биографию как историю жизни человека и биографию как пересказ этой истории, сделанный профессиональным автором. Именно эта, «авторская» биография является предметом рассмотрения в данной статье.

Обращаясь к биографии как жанру, заметим, что существует она в окружении других жанров и форм: это различного рода дневники, хроники, воспоминания, свидетельства. Основой ее могут послужить собрание интервью, публикации разных лет и даже переписка. Среди множества биографий, хроник и жизнеописаний музыкантов и рок-групп автор отбирает те, в которых яркая индивидуальность выделяется на фоне рядоположных и соизмеримых творческих величин. Рассматриваются биографии The Beatles и, в частности, Джона Леннона, разносторонний характер творческой личности которого демонстрирует яркий образец «открывающей» биографии.

Ключевые слова: рок-биография, тема смерти в роке, рок как искусство, The Beatles, Джон Леннон, Фрэнк Залпа.

Syrov Valery N.

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Music Theory Chair, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod
ORCID ID: 0000-0002-3673-1556
valerysyrov@gmail.com

Biographical Aspects of Rock Music

It is necessary to make difference between biography as a history of a person's life and biography as a retelling of this story made by a professional author. It is this "author's" biography that is the subject of this article.

Turning to biography as a genre, we note that it exists in the environment of other genres and forms: these are vari-

ous kinds of diaries, chronicles, memoirs, testimonies. It can be based on a collection of interviews, publications from different years, and even correspondence. Among the many biographies, chronicles and biographies of musicians and rock bands, the author selects those in which a bright individuality stands out against the background of parallel and commensurate creative values. The biographies of The Beatles and, in particular, John Lennon, the versatile character of whose creative personality is demonstrated by a vivid example of an "opening" biography, are considered.

Keywords: rock biography, the theme of death in rock music, rock music as an art, The Beatles, John Lennon, Frank Zappa.

Received 07.04.2021

Accepted 15.05.2021

Терентьев Сергей Сергеевич

Преподаватель, кафедра хорового дирижирования, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва
ORCID ID: 0000-0002-6606-0685
reaktsioner@yandex.ru

УДК 78.03

ББК 85.318

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-380-405

Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала (на примере группы Epica)

Статья посвящена творчеству известной нидерландской симфоник-метал-группы Epica. В материале освещаются жанрово-стилистические особенности музыки данного коллектива, раскрываются ключевые черты концепций альбомов, определяется место коллектива в жанрово-стилевом контексте рок-музыки в целом и симфоник-метала в частности. Выявляется генетическая связь симфоник-метала с прогрессивным металлом. На примере многочастных композиций Epica, базисом которых становятся разнообразные культурные источники и отсылки к научным теориям, облаченные в сложные концептуальные формы, выводится принцип «супергибридности» (термин Й. Хейзера).

В качестве формообразующего принципа альбомного триптиха группы (The Quantum Enigma, The Holographic Principle, Omega) рассматривается понятие «метанарратив» (термин Ж.-Ф. Лиотара), реабилитацию которого можно наблюдать и в рус-

ле общих процессов метамодерна в музыке. Автор также обращается к разработкам ряда исследователей, посвятивших свои научные труды вопросам терминологии и типологии рок-музыки.

Ключевые слова: симфоник-метал, симфоник-метал, Epica, симфонический оркестр, камерный хор, детский хор, вокализ, программность, метанарратив, метамодерн, супергибридность.

Terentyev Sergey S.

Lecturer, Choral Conducting Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-6606-0685
reaktsioner@yandex.ru

Genre and Style Features of Dutch Symphonic Metal (on the Example of Epica)

The article is devoted to the work of the famous Dutch symphonic metal band Epica. The material highlights the genre and stylistic features of the music of this group, reveals the key features of the album concepts, determines the place of the band in the genre and style context of rock music in general and symphonic metal in particular. The genetic connection of symphonic metal with progressive metal is revealed. On the example of Epica's many-part compositions, which are based on various cultural sources and references to scientific theories, clothed in complex conceptual forms, the principle of "superhybridity" (J. Heiser's term) is derived. As a formative principle of the group's album triptych (*The Quantum Enigma, The Holographic Principle, Omega*), the concept of "metanarrative" (term by J.-F. Lyotard) is considered, the rehabilitation of which can be observed in the mainstream of the general processes of metamodernism in music. The author also refers to the developments of a number of researchers who have devoted their scientific works to the issues of terminology and typology of rock music.

Keywords: symphonic metal, Epica, symphony orchestra, chamber choir, children's choir, vocalization, programmatic, metanarrative, metamodern, superhybridity.

Received 14.04.2021

Accepted 15.05.2021

Кино и массмедиа**Михеева Юлия Всеволодовна**

Доктор искусствоведения, профессор, кафедра звукорежиссуры, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
julmikheeva@gmail.com

УДК 791.4

ББК 85.374.3(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-406-419

Голос операционной системы в фильме Спайка Джонса «Она» как гиперреальный объект любви

В статье поднимается тема «новой чувственности» («нового сенсуализма») как феномена, возродившего в компьютерную эпоху сентиментализм кинолудрам 1960-х и получившего воплощение в ряде фильмов последнего десятилетия. В таких картинах, как «Бегущий по лезвию 2049» (*Blade Runner 2049*, реж. Дени Вильнёв, 2017), *Ex machina* (реж. Алекс Гарленд, 2015), «Я здесь» (*I'm Here*, реж. Спайк Джонз, 2010), в качестве мужчин и женщин действуют роботы, андроиды-репликаны и даже лазерные проекции; а в фильме Спайка Джонса «Она» (*Her*, 2013) главный герой, хоть и настоящий мужчина по имени Теодор, влюбляется в голос операционной системы — «Саманту». Сюжет фильма дает основание для дальнейшей практической и теоретической разработки кинообраза «акусметра» — «голо-са без тела». Цифровые технологии, воплощенные в картине, предоставляют возможность применения и переосмысления понятия телесности, актуального в феноменологической эстетике, а также развития значения синестетического восприятия в современном художественном пространстве. На новом уровне соотношения реальности и виртуальности в анализе кинофильма могут быть применены идеи диалогизма, развивавшиеся в рамках философской антропологии в XX веке. Таким образом, материал представленных фильмов позволяет расширить искусствоведческий дискурс и поставить целый ряд вопросов, актуальных не только для экранных искусств XXI века, но и для людей, живущих в мире цифровых технологий, однако не утративших потребность в подлинных человеческих чувствах.

Ключевые слова: информационная эпоха, люди и андройды, мелодрама, киногорой, акусметр, гиперреальное пространство, «новый сенсуализм», теория телесности, философия диалогизма.

Mikheeva Julia V.

Doctor of Art Studies, Professor, Department of Film Sound Direction, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
julmikheeva@gmail.com

The Voice of the Operating System in the Spike Jonze Film *Her* as a Hyperreal Object of Love

The article raises the topic of “new sensuality” (“new sensualism”) as a phenomenon that revived the sentimentaleism of the 1960s movie drama in the computer age and was embodied in a number of films of the last decade. In such films as *Blade Runner 2049* (dir. Denis Villeneuve, 2017), *Ex machina* (dir. Alex Garland, 2015), *I'm Here* (dir. Spike Jonze, 2010) robots, replicant androids, and even laser projections act as men and women; and in the Spike Jonze film *Her* (2013), the main character, although a real man named Theodore, falls in love with the voice of the operating system *Samantha*, an affair with which becomes more real and valuable for him than anything he has previously experienced in relationships with real women. The plot of the film provides the basis for further practical and theoretical development of the film image of “akousmêh tre”, a voice without a body. Digital technologies embodied in the film provide an opportunity to apply and rethink the concept of corporeality, which is relevant in phenomenological aesthetics, as well as to develop the meaning of synesthetic perception in the modern art space. At a new level of correlation between reality and virtuality, the ideas of dialogism that developed within the framework of philosophical anthropology in the twentieth century can be applied in the analysis of the film. Thus, the material of the presented films allows us to expand the art history discourse and raise a number of issues that are relevant not only for the screen arts of the 21st century, but also for people living in the world of digital technologies, but who have not lost the need for genuine human feelings.

Keywords: information age, humans and androids, melodrama, film hero, acusmeter, hyperreal space, “new sensualism”, theory of corporeality, philosophy of dialogism.

Received 08.04.2021

Accepted 15.05.2021

Спутницкая Нина Юрьевна

Кандидат искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Санкт-Петербургский государственный университет, исполнитель по гранту, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1989-4182
ninadormouse@gmail.com

УДК 778.5, 791.43/.45

ББК 85.373

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-420-451

Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930-1960-х

В статье на материале советских и североамериканских детских фильмов и фильмов для семейной аудитории 1936-1966 годов прослеживается эволюция образа врага в двух кинематографиях по следующим направлениям: репрезентации образов политического врага в кино, анализ критики аксиологического дискурса враждебной культуры, репрезентации аксиологического дискурса собственной культуры. Проведен анализ публикаций по теме и уточнены понятия «детское кино» и «семейное кино». В статье выявляются различные типы конструирования в игровом кино для юного зрителя «скрытой угрозы» периода холодной войны. На основе анализа маркеров антагонистов, архивных материалов и иконографического анализа отдельных фильмов автором выявляются различные модификации образа врага в детском кино. В статье фиксируется утрата интереса к клишированным формам к середине 1960-х годов. Однако особый интерес приобретает в это же время феномен шпионского фильма для юного зрителя в СССР, в частности милитаристский, военный аспект образа врага внутреннего и врага внешнего. Кроме того, в центре внимания автора находятся способы конструирования пространства детства в двух кинематографиях, социальный и культурный контекст, в частности роль социальных институтов и семьи, репрезентации социальных проблем в разных жанрах детского фильма, преимущественно в фильмах о современниках. Автор выявляет, что эволюция мотива нарушения границы в детском кино сопряжена с особенностями внешней политики обеих стран; ими же характеризуется интерес к культурному наследию других народов, культур-

ным кодам и формулам, разработанным в литературе и массовой культуре.

Ключевые слова: детское кино, холодная война, кинопропаганда, киносказка, шпионский фильм, экранизация.

Sputnitskaya Nina Yu.

PhD in Art Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Saint Petersburg State University, Grant Performer, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-1989-4182
ninadormouse@gmail.com

American Baby Boom and the Soviet Pioneer Camp: Enemies and the “Hidden Threat” in the Children's Cinema of the USSR and the USA in the 1930s and 1960s

In the article the evolution of the image of the enemy in two cinemas is examined on the material of the Soviet and North American children's and family films of 1936-1966 years in the following areas: representations of images of a political enemy in the movie, the critics of the axiological analysis of the discourse of a hostile culture, representation of the axiological discourse of their own culture. The analysis of publications on the topic is carried out and the concepts of “children's cinema” and “family cinema” are clarified. The article reveals various types of construction in feature films for young audience of the “hidden threat” of the Cold War period. Based on the analysis of antagonist markers, archival materials and iconographic analysis of the films, the author identifies various modifications of the image of the enemy in children's cinema. The article records the loss of interest in clichés by the mid-1960s. However, at the same time, the phenomenon of the spy film for the young audience in the USSR is of special interest, in particular, the militaristic aspect of the image of the internal and external enemy. In addition, the author focuses on the ways of constructing the space of childhood in two cinematographies, the social and cultural context, in particular, the role of social institutions and the family, the representation of social problems in different genres of children's film. The author reveals that the evolution of the border violation motive in children's films is associated with the peculiarities of the foreign policy of both countries, which also characterizes the interest in the cultural heritage of other peoples, cultural codes and formulas developed in literature and popular culture.

Keywords: children's film, Cold War, film propaganda, film story, spy film, screen adaptation.

Received 24.02.2021

Accepted 05.04.2021

Зайцев Алексей Яковлевич

Старший преподаватель кафедры анимации и компьютерной графики, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), режиссер и художник анимационного кино, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1118-1877
art-mary@mail.ru

УДК 791

ББК 85.377

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-452-465

Дивный свет или «мир наизнанку» в авторской анимации Валентина Ольшванга

В статье анализируется творчество выдающегося современного режиссера анимационного кино, преимущественно авторского, Валентина Алексеевича Ольшванга на примере нескольких его фильмов. Выбор фильмов продиктован их художественно-эстетической, а также технологической составляющей, где режиссер умело моделирует структуру своих картин, мастерски сочетая визуальный, звуковой и смысловой ряд в единое целое. Предметом исследования выступает особое сплетение изобразительной и драматургической составляющих фильмов режиссера, подчиненных концепции, охарактеризованной как «мир наизнанку», в котором сущность любви всегда несет в себе разрушение и не может быть бесконфликтной. Через анализ смысловых слоев фильмов, художественно-технологического решения картин, изобразительных и выразительных средств, используемых Ольшвангом, выявляется важнейший аспект и фактор опосредования для высвобождения творческой фантазии – изобразительно-технологическая составляющая творчества режиссера. Обоснована специфика работ В. Ольшванга как характерных для авторской анимации 90-х годов прошлого века – начала нынешнего. Анализ художественно-технологического решения выбранных картин в статье представляет особый интерес для изучения творчества режиссера, который в попытках создания на экране светящегося, прозрачного изображения использует различ-

ные материалы и способы съемки. Новизна исследования заключается в рассмотрении творчества В. Олшванга как оригинальной совокупности различных изобразительно-выразительных приемов для наиболее точного способа выражения авторской идеи.

Ключевые слова: Валентин Олшванг, анимационное кино, компьютерные технологии, компьютерная перекладка, мир наизнанку, авторское анимационное кино.

Zaytsev Aleksey Ya.

Senior Lecturer, Department of Animation and Computer Graphics, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1118-1877
art-mary@mail.ru

Wondrous Light or “the World Inside Out” in the Author’s Animation by Valentin Olshvang

The article analyzes the work of an outstanding modern director of animated films, mainly author’s, Valentin Alekseyevich Olshvang on the example of his several films. The choice of films is dictated by their artistic and aesthetic, as well as technological component, where the director skillfully models the structure of his paintings, masterfully combining visual, sound and semantic series into a single whole. The subject of the study is a special interweaving of the visual and dramatic components of the director’s films, subordinated to the concept that can be described as “the world inside out”, in which the essence of love always carries destruction, and cannot be conflict-free. Through the analysis of the semantic layers of films, artistic and technological solutions of paintings, visual and expressive means used by Olshvang in the work, it was revealed that the most important aspect and factor of mediation for the release of creative imagination is the visual and technological component of the director’s creativity. It is proved the specificity of V. Olshvang’s works as characteristic for the author’s animation of the 90s of the last century – the beginning of this one. The analysis of the artistic and technological solutions of the selected paintings in the article is of particular interest for studying the work of the director, who uses various materials and methods of shooting in attempts to create a luminous, transparent image on the screen. The novelty of the research is in the consideration of V. Olshvang’s work as an original set of various visual and expressive techniques for

the most accurate way of expressing the author’s idea.

Keywords: Valentin Olshvang, animation cinema, computer technologies, computer transfer, world inside out, author’s animated film.

Received 26.02.2021

Accepted 06.04.2021

Искусство в искусствах. Отражения

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 791.4

ББК 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-466-493

Литературные и экранные образы первых отечественных велосипедистов и их велосипедов

Статья посвящена многовековой истории создания и совершенствования велосипедов, в которой участвовали изобретатели разных стран и народов. Рассмотрена эволюция этого колесного транспорта, ставшего популярнейшим средством передвижения в городской среде и сельской местности: езда на велосипеде во многих странах стала образом жизни. Анализируется проблема привыкания к зрелищу «наездников на колесиках», особенно женщин, и разница восприятия технических новшеств в столицах и провинции. Российский кинематограф зафиксировал этапы внедрения велосипедов в повседневную жизнь страны начиная с 1860-х по 1895-й год. Художественные фильмы «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» (1979), «Мертвый дом» (1932), «Человек в футляре» (1939), а также ретросериал «Анна-детектив» (2016–2020) с разной степенью подробностей показали, как осваивала Россия европейское новшество.

Ключевые слова: колесный транспорт, изобретения, велосипед, образ жизни, привыкание, российский кинематограф, столицы, провинция, Александр II, Лев Толстой.

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

First Russian Cyclists and Their Bicycles: Images in Literature and in Cinema

The paper, first, recapitulates the centuries-long history of designing and developing bicycles; in this history, inventors from many countries have taken part. As a result of the evolution of this wheeled transport, bicycles have become the most popular vehicles in cities as well as in villages; in many countries cycling has become the way of life. But, at the beginning, it was quite a problem to get accustomed to the sight of “riders on wheels”, especially if they were women. In capitals and in provincial towns, perceptions were quite different.

The Russian cinema has documented the stages of introducing bicycles into the everyday life of the country, from the 1860s up to 1895. The feature films *A Few Days from the Life of I.I. Oblomov* (1979), *The House of the Dead* (1932), *Man in a Shell* (1939), as well as the retro-series *Anna, the Detective* (2016–2020) have shown, with more or less details, how this and other European innovations were domesticated in Russia.

Keywords: wheeled transport, inventions, bicycle, the way of life, getting accustomed, Russian cinema, capital cities, provincial towns, Alexandre II, Lev Tolstoy.

Received 07.05.2021

Accepted 11.06.2021

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
lvovushka@yandex.ru

УДК 77.044

ББК 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-494-521

Фотография мира русского рока в современной рефлексии

В статье анализируются фотоснимки мира музыкального андеграунда 1970–1980-х годов. Автор проводит разбор образов музыкантов, отмечая

их влияние на изображение героев русского рока в современном кинематографе. Фотография рассматривается как один из основных инструментов формирования мифа о русском роке. Его актуализацию в современном визуальном пространстве в форме выставочных проектов и альбомных изданий автор интерпретирует, исходя из представлений о мемориальной культуре. В результате проведенного исследования обнаруживается принятие контркультуры в «большую» историю СССР и ее включение в ностальгический дискурс о советском прошлом.

Ключевые слова: фотография, ностальгия, русский рок, мемориальная культура, фотовыставки.

Yurgeneva Alexandra L.

PhD in Cultural Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
lvovushka@yandex.ru

Photography of the World of Russian Rock in Modern Reflection

The article analyzes photographs of the world of underground music in the 1970s and 1980s. The author analyzes the images of musicians and notes their influence on the image of the heroes of Russian rock in modern cinema. Photography is considered as one of the main tools for the formation of the myth of Russian rock. Its actualization in the modern visual space in the form of exhibition projects and album editions is interpreted by taking into account the idea as of memorial culture. As a result of the research, the author reveals the adoption of the counterculture in the “big” history of the USSR and its inclusion in the nostalgic discourse about the Soviet past.

Keywords: photography, nostalgia, Russian rock, memorial culture, photo exhibitions.

Received 09.04.2021

Accepted 15.05.2021

Индивидуальные художественные миры

Мирошникова Елизавета Викторовна

Кандидат географических наук, старший научный сотрудник, отдел музыкальной культуры ГМИИ им. А.С. Пушкина; соискатель, Государственный институт искусствознания, Москва
 ORCID ID: 0000-0002-1772-959X
 elizavetamiroshnikova2020@gmail.com
 УДК 706
 ББК 85.103
 DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-522-541

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920-1930-х годов

В послевоенном Париже активно происходил поиск новой философии жизни и творчества — и поначалу казалось, что дадаизм может стать основой нового уклада. Уязвимым местом дадаистов было то, что их концепция разрушения и попираания основ не предлагала ничего взамен анархии. Поэтому параллельно художники, артисты и музыканты, которых не привлекало отрицательное анархическое начало дадаизма, пытались найти иные предпосылки. Одной из тенденций было желание представить игру как основу художественного процесса. Отсюда стремление к театральности, спектаклям, маскам, привнесение элементов театрализации в частную жизнь — как, например, знаменитые тематические балы графа Этьена де Бомона, его же театральная антреприза «Парижские вечера», в которой принимали участие Ж. Кокто, Э. Сати, В. Гросс-Гюго, Ж. Гюго, П. Пикассо и др. В статье сделана попытка систематизировать игровой подход к творчеству на примере тематических балов Э. де Бомона в Париже 1920-1930-х годов, выявить характерные черты и отличия этого феномена от подобной игровой деятельности прошлых эпох на основе концепций игры М. Бахтина, Й. Хейзинги и С. Кагана.

Ключевые слова: сюрреализм, Этьен де Бомон, Валентина Гросс-Гюго, Жан Гюго, Жорж Орик, бал, праздник, игра, культура примитива, «третья культура».

Miroshnikova Elizaveta V.

PhD in Geographical Sciences, Senior Researcher, Musical Culture Department, The Pushkin State Museum of Fine Arts; Applicant, State Institute for Art Studies, Moscow
 ORCID ID: 0000-0002-1772-959X
 elizavetamiroshnikova2020@gmail.com

Balls of Count Etienne de Beaumont as an Element of the Social and Artistic Life of Paris in the 1920-1930s

In post-war Paris, there was an active search for a new philosophy of life and creativity — and at first it seemed that Dadaism could become such a basis for a new way of life. But the weak point of the Dadaists was that their concept of destruction and the foundations' trampling did not offer anything in return besides anarchy. Therefore, in parallel, the artists, actors and musicians, who were not attracted by the negative anarchist principles of Dadaism, tried to find some other prerequisites. One of the tendencies was the desire to present the game as the basis of the artistic process. Hence there is the aspiration for theatricality, performances, masks, the introduction of elements of theatricality into private life — as, for example, the famous thematic balls of Count Etienne de Beaumont, his theatrical enterprise “Les Soirées de Paris” in which J. Cocteau, E. Satie, V. Gross-Hugo, J. Hugo, P. Picasso and others participated. An article's attempt is made to systematize the play approach to the creativity on the example of E. de Beaumont's thematic balls in Paris in the 1920-1930s, to identify the characteristic features and differences of this phenomenon from the play activities of the past eras on the basis of “play” conceptions by M. Bakhtin, J. Huizinga and S. Kagan.

Keywords: Surrealism, Étienne de Beaumont, Valentine Gross-Hugo, Jean Hugo, George Auric, ball, feast, play, culture of primitive, “the third culture”.
 Received 14.04.2021
 Accepted 15.05.2021

Сыч Ольга Николаевна

Магистр искусствознания, независимый исследователь, Санкт-Петербург
 ORCID ID: 0000-0002-5470-8077
 lyalyasova@mail.ru

УДК 78.041/049
 ББК 85.318
 DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-542-563

Архитектурные и антиархитектурные мотивы в творчестве Einstürzende Neubauten

Einstürzende Neubauten («Разрушающиеся новостройки») — возможно, самое архитектурное наименование в истории рок-музыки. Одним из лейтмотивов творчества группы является архитектурный объект как символ ограничений и закономерное желание человека освободиться от его рамок. Представленное исследование фокусируется на развитии этой концепции в произведениях Einstürzende Neubauten: в образах архитектуры в лирике Бликсы Баргельда, в преломлении музыкантами идеи «анархитектуры» Гордона Матта-Кларка, а также в самой специфике музыкальной формы.

Ключевые слова: шум, авангард, материальность, пространство, городская среда, анархитектура.

Sych Olga N.

Master of Art Studies, Independent Researcher, Saint Petersburg
 ORCID ID: 0000-0002-5470-8077
 lyalyasova@mail.ru

Architectural and Anti-Architectural Motives in the Work of Einstürzende Neubauten

Einstürzende Neubauten (“Collapsing New Buildings”) is perhaps the most architectural name in the history of rock music. Moreover, architectural object as a symbol of restrictions and natural desire of liberation from their bounds can be distinguished as some of the keynotes of the band's works. The presented research focuses on the development of this concept in the artistic heritage of Einstürzende Neubauten: from the images of architecture in Blixa Bargeld's lyrics to the musicians' interpretation of Gordon Matta-Clark's “anarchitecture” ideas, as well as to the very specific of the musical form.

Keywords: noise, avant-garde, materiality, space, urbanism, anarchitecture.
 Received 14.04.2021
 Accepted 15.05.2021

Дискуссии

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

Сиюхова Аминет Магаметовна

Доктор культурологии, доцент, профессор кафедры философии, социологии и педагогики, Майкопский государственный технологический университет, Майкоп
 ORCID ID: 0000-0002-1629-0925
 aminsi@rambler.ru

Дворник Филипп Сергеевич

Аспирант Школы по искусству и дизайну факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ ВШЭ, Москва
 ORCID ID: 0000-0001-9878-3346
 phdvornik@gmail.com

Быканова Елизавета Васильевна

Студентка бакалавриата факультета истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет, Москва
 ORCID ID: 0000-0002-0216-0521
 bykanovlisa@gmail.com

Спутницкая Нина Юрьевна

Кандидат искусствознания, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, Государственный центральный музей кино, Москва
 ORCID ID: 0000-0003-1989-4182
 ninadormouse@gmail.com

Гуров Олег Николаевич

МВА, преподаватель, ИОМ РАНХиГС, Москва
 ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
 gurov-on@ranepa.ru

УДК 008, 7.08

ББК 79.1, 85с, 85.103, 85.373

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-564-599

Феномен технологического. Гуманитарные аспекты

В данной статье авторы размышляют о процессах технической модернизации современной культуры и о современной рефлексии по поводу все более активного внедрения новых технологий в сферу искусства и науку об искусстве. Отмечается все более массовый характер креативности и неизбежность длительной адаптации человека к плодам собственного творчества – что является очередным витком вечного конфликта создателя и создания. Также рассматривается эпоха 1920-х годов, когда происходило интенсивное обращение искусства к мотивам машинного, технического, автоматического, рождая дискуссионное поле трактовок взаимодействия человека и машины, человека и автомата. Тему продолжает обращение к образам робота-ребенка в американском кинематографе второй половины XX – начала XXI века и к обширной сфере современного научно-фантастического искусства, подвергающего анализу актуальные проблемы современного мира.

Ключевые слова: современное искусство, кинематограф, техника, робот, киберискусство, дадаизм, экспрессионизм, протез, массовая культура, фотомонтаж, субкультура, креативность, digital humanities, информационная пандемия, «новый человек», немецкое искусство 1920-х, Р. Хаусман, Татлин, Спилберг, Кроненберг.

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

Siyuhova Aminet M.

Doctor of Cultural Studies, Professor of the Philosophy, Sociology and Pedagogy Department, Maikop State Technological University, Maikop
ORCID ID: 0000-0002-1629-0925
amins@rambler.ru

Dvornik Philipp S.

Post-graduate Student at Art and Design School, National Research University “Higher School of Economics”, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-9878-3346
phdvornik@gmail.com

Bykanova Elizaveta V.

B.A. student at the Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0216-0521
bykanovlisa@gmail.com

Sputnitskaya Nina Yu.

PhD in Art Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), The State Central Film Museum, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-1989-4182
ninadormouse@gmail.com

Gurov Oleg N.

MBA, Lecturer, IOM RANEPА, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
gurov-on@ranepa.ru

A Technological Phenomenon. Humanitarian Aspects

The authors of the article reflect on the processes of technical modernization of modern culture and on the modern reflection on the increasingly active introduction of new technologies in the field of art and art researches. There is an increasingly widespread nature of creativity and the inevitability of a long-term adaptation of a person to the results of his own creativity – which is another round of the eternal conflict between the creator and the creation. The article also examines the era of the 1920s, when art was intensively turning to the motives of machine, technical, and automatic world, giving rise to various interpretations of the interaction of man and machine, man and automaton. The theme continues with an appeal to the images of the robot child in American cinema of the second half of the 20th – beginning of the 21st century and to the vast field of modern science fiction art, which analyzes the current problems of civilization and, above all, communication systems – including the possibility of mass infections, the phenomenon of parasitic organisms, dystopian patterns of social relations. The scientific and artistic discourses are in close interaction.

Keywords: modern art, cinema, technology, robot, cyber art, Dadaism, expressionism, prosthesis, mass culture, photomontage, subculture, creativity, digital humanities, information pandemic, “new man”, German art of the 1920s, R. Hausman, Tatlin, Spielberg, Cronenberg.

Received 14.05.2021

Accepted 17.06.2021