

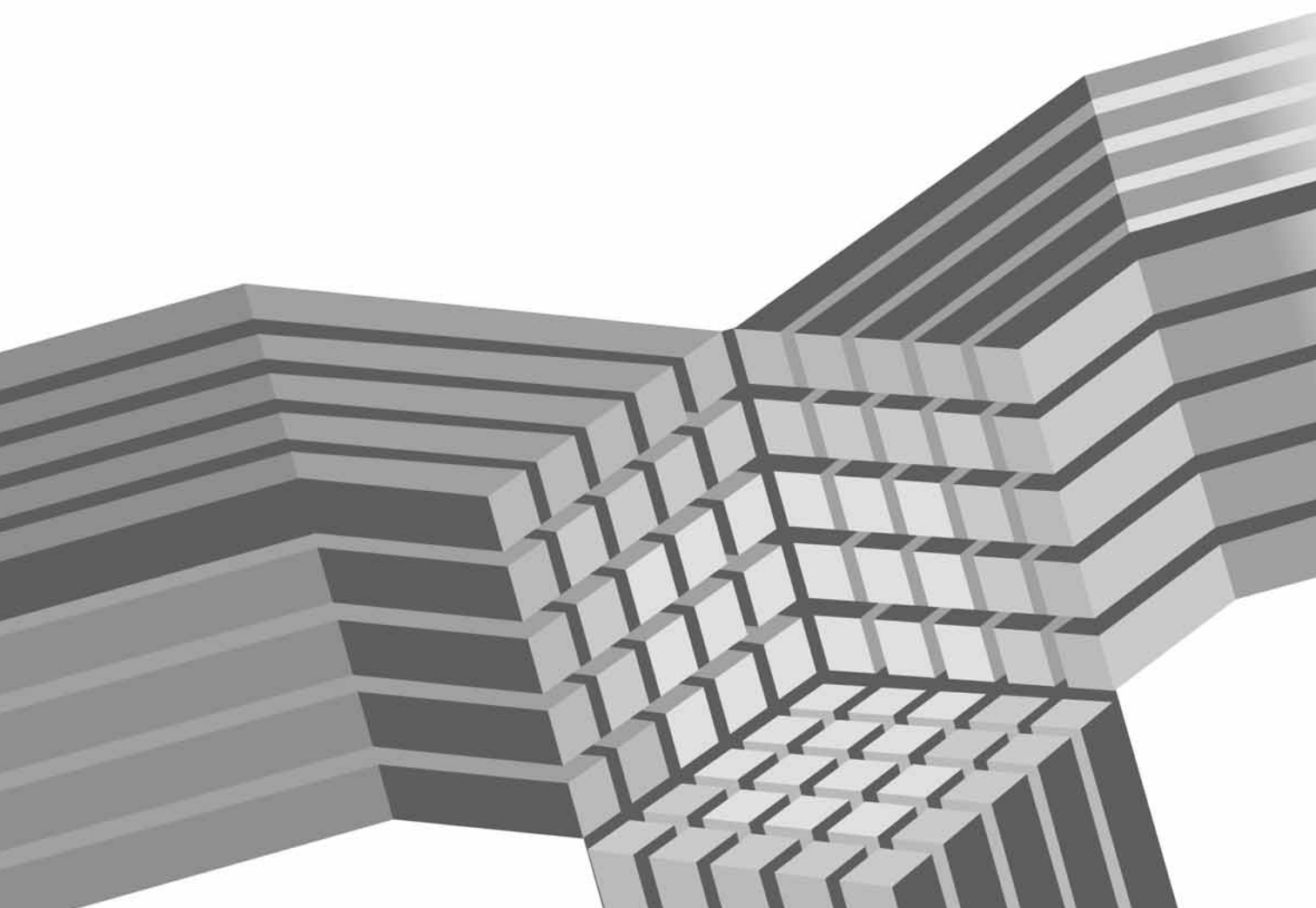
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 19

6/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Алексеева Галина Васильевна,

доктор искусствоведения, профессор,
Дальневосточный федеральный
университет (Владивосток)

Астафьева Ольга Николаевна,

доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник высшей школы
Российской Федерации, Российская
академия народного хозяйства и госу-
дарственной службы при Президенте
Российской Федерации (Москва)

Егоров Владимир Константинович,

доктор философских наук, кандидат
исторических наук, профессор, заслу-
женный деятель науки Российской Феде-
рации, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва)

Ерохина Татьяна Иосифовна,

доктор культурологии, профессор,
Ярославский государственный
театральный институт, Ярославский
государственный педагогический
университет им. К.Д. Ушинского
(Ярославль)

Кириллова Наталья Борисовна,

доктор культурологии, профессор, за-
служенный деятель искусств Российской
Федерации, Уральский федеральный уни-
верситет им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Консон Григорий Рафаэлевич,

доктор искусствоведения, профессор,
Московский физико-технический инсти-
тут, Институт кино и телевидения, Росси-
йская академия музыки имени Гнесиных
(Москва)

Кочеляева Нина Александровна,

кандидат исторических наук, Всеросси-
йский государственный институт кинемато-
графии им. С.А. Герасимова, АНО «Новый
институт культурологии» (Москва)

Любимов Борис Николаевич,

кандидат искусствоведения, заслужен-
ный деятель искусств Российской Феде-
рации, профессор, Высшее театральное
училище (институт) им. М.С. Щепкина
(Москва)

Малинецкий Георгий Геннадьевич,

доктор физико-математических наук,
профессор, Институт прикладной
математики им. М.В. Келдыша
Российской академии наук (Москва)

Мальгина Ирина Викторовна,

доктор философских наук, профессор,
Московский государственный
лингвистический университет (Москва)

Никонорова Екатерина Васильевна,

главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская государ-
ственная библиотека
(Москва)

Романова Екатерина Назаровна,

доктор исторических наук, старший
научный сотрудник, Институт
гуманитарных исследований и проблем
малочисленных народов Севера ЯНЦ СО
РАН, Северо-Восточный федеральный
университет им. М.К. Аммосова
(Якутск)

Рубинштейн Александр Яковлевич,

доктор философских наук, кандидат
экономических наук, профессор, за-
служенный деятель науки Российской
Федерации, Институт экономики РАН,
Государственный институт искусствозна-
ния (Москва)

Самарин Александр Юрьевич,

доктор исторических наук, доцент, заслу-
женный работник культуры Российской
Федерации, Российская государственная
библиотека (Москва)

Сиднева Татьяна Борисовна,

доктор культурологии, профессор,
Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки
(Нижний Новгород)

Синецкий Сергей Борисович,

доктор культурологии, доцент, Челябин-
ский государственный институт культуры
(Челябинск)

Сиповская Наталия Владимировна,

доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания
(Москва)

Судакова Наталия Евгеньевна,

доктор философских наук, кандидат
педагогических наук, Российская
академия народного хозяйства и
государственной службы при Президенте
Российской Федерации
(Москва)

Фёрингер Маргарет,

PhD по истории искусств, Гёттингенский
университет им. Георга-Августа
(Гёттинген, Германия)

Хромов Олег Ростиславович,

доктор искусствоведения,
действительный член Российской
академии художеств, Московская Ду-
ховная академия Русской Православной
Церкви (Сергиев Посад)

Шлыкова Ольга Владимировна,

доктор культурологии, профессор,
почетный работник высшего профессио-
нального образования Российской Феде-
рации, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва), Арктический государственный
институт культуры и искусств (Якутск)

Штейнер Евгений Семенович,

доктор искусствоведения, Национальный
исследовательский университет «Высшая
школа экономики» (Москва)

EDITORIAL COUNCIL

Galina V. Alekseeva (Vladivostok)

Olga N. Astafieva (Moscow)

Vladimir K. Egorov (Moscow)

Tatiana I. Erokhina (Yaroslavl)

Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)

Grigoriy R. Konson (Moscow)

Nina A. Kochelyaeva (Moscow)

Boris N. Lyubimov (Moscow)

Georgy G. Malinetsky (Moscow)

Irina V. Malygina (Moscow)

Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)

Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)

Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)

Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudakova (Moscow)

Margaret Vöringer (Göttingen, Germany)

Oleg R. Khromov (Serгиеv Posad)

Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)

Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

Certificate of the mass information media registration

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003

Published since 2004

Founder and Publisher

Russian State Library,

“Pashkov Dom” Publishing House

Address

Journal Publishing Department

Vozdvizhenka Str., 3/5

Moscow, 119019, Russia

tel.: +7 (499) 557-04-70, ext. 11-75

e-mail: observatoria@rsl.ru

http://observatoria.rsl.ru

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

тел.: +7 (499) 557-04-70,

доб. 11-75

e-mail: observatoria@rsl.ru

http://observatoria.rsl.ru

ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 19

6/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE

Научный рецензируемый журнал «Обсерватория культуры» издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2007 г. журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (Перечень ВАК). Публикует научные статьи по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ философская антропология, философия культуры (философские науки);
- ◆ теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, философские науки);
- ◆ виды искусства с указанием конкретного искусства, в том числе: театральное искусство, музыкальное искусство, кино-, теле- и другие экранные искусства, изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, хореографическое искусство, техническая эстетика и дизайн (искусствоведение);
- ◆ музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение).

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ). Публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

Официальный сайт: <http://observatoria.rsl.ru/>

The peer-reviewed scholarly journal «Observatory of Culture» has been published by the Russian State Library since 2004. The Editorial Staff accepts only original research papers and other research materials on culture and arts, which have never been published elsewhere and comply with the main subject sections. The main researching areas of the journal are Philosophical Science, Art Studies, Cultural Science.

For more information, see the official site: <http://observatoria.rsl.ru/>

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫТОМ 19
6/2022 OBSERVATORY
OF CULTURE

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Астафьева О.Н.** Экспертно-аналитическая деятельность культуролога: целеполагание и интеллектуальные ресурсы принятия решений564

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Шуленина Ю.Д.** Тенденции дореволюционной промышленной архитектуры: электростанции Москвы574

НАСЛЕДИЕ

- Ватолина Ю.В.** Натюрморт как антропотехника (на материале *vanitas vanitatis*)584

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Завьялова А.Е.** Рисунки Гюстава Доре в творчестве Мстислава Добужинского596
- К 160-летию
со дня рождения писателя**
- Фомин Д.В.** Герои Мориса Метерлинка в русской книжной графике604

КАФЕДРА

- Елисеева П.Е.** Психологический жест — элемент творческой теории
Михаила Чехова616
- Савенко Е.Н.** Альтернативное книгоиздание: эволюция терминологии627

ORBIS LITTERARUM

- Носов Н.Н.** Категория совести в творчестве В.А. Мамченко (по зарубежным публикациям)634
- Экслибрисы как информационный ресурс для изучения книжной культуры647

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Айзенштадт С.А., Цзя Л.** Александр Черепнин в Китае: путешествие, изменившее судьбы китайской музыки648
- Меловатская А.Е.** Спектакль «Память» в контексте художественных исканий советского балетного театра 1960–1970-х годов659
- Румянцевские чтения — 2023668

*Информация
для авторов и рецензентов*

- Указатели материалов, опубликованных в 1–6 номерах журнала «Обсерватория культуры» за 2022 год [составитель Ю.Н. Баранчук]669
- Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры»672

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 19

6/2022

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CULTURAL REALITY

- Astafyeva O.N.** Culturologist's
Expert-Analytical Activity:
Goal-Setting and Intellectual Resources
of Decision-Making564

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Shulenina Yu.D.** Pre-Revolutionary
Trends of Industrial Architecture:
Moscow Power Plants574

HERITAGE

- Vatolina Yu.V.** Still Life as Anthropotechnics
(On the Material "Vanitas Vanitatis")584

NAMES. PORTRAITS

- Zavyalova A.E.** Drawings by Gustave Doré
in M.V. Dobuzhinsky's Works596
- To the 160th Anniversary
of the Writer's Birth**
- Fomin D.V.** Maurice Maeterlinck's Characters
in Russian Book Graphics604

CURRICULUM

- Eliseeva P.E.** The "Psychological Gesture"
as an Element of Michael Chekhov's Creative
Theory616
- Savenko E.N.** Alternative Book Publishing:
The Terminology Evolution627

ORBIS LITTERARUM

- Nosov N.N.** The Category of Conscience
in the Works of V.A. Mamchenko
(By Foreign Publications) 634
- Ex-Libris as an Information Resource
for Studying Book Culture647

JOINT OF TIME

- Aizenshtadt S.A., Czja Lujao.**
Alexander Tcherepnin in China: Chronicle
of the Journey That Showed
the Way to Chinese Musicians648
- Melovatskaya A.E.** The Performance "Memory"
in the Context of the Creative Searches
of the Soviet Ballet Theater
of the 1960s–1970s659
- Rumyantsev Readings — 2023668

Information for Authors and Reviewers

- Index of the Materials Published
in the Issues 1–6'2022
of "Observatory of Culture" Journal
[Compiled by Yu.N. Baranchuk]669
- Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in "Observatory
of Culture" Journal672

УДК 008:001.8
ББК 71п
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-6-564-573

О.Н. АСТАФЬЕВА

ЭКСПЕРТНО-АНАЛИТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КУЛЬТУРОЛОГА: ЦЕЛЕПОЛАГАНИЕ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ РЕСУРСЫ ПРИНЯТИЯ РЕШЕНИЙ

Ольга Николаевна Астафьева,

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте Российской Федерации,
Институт государственной службы и управления,
научно-образовательный центр «Гражданское
общество и социальные коммуникации»,
директор
кафедра ЮНЕСКО,
профессор
Вернадского просп., д. 82, стр. 1,
Москва, 119571, Россия

доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник высшей школы РФ,
лауреат премии Правительства РФ в области культуры
ORCID 0000-0001-8727-6322; SPIN 2917-4546
E-mail: ONAstafieva@mail.ru

Реферат. Статья актуализирует философско-культурологическое осмысление экспертно-аналитической деятельности, рассматриваемой как особый тип интеллектуального труда и востребованная обществом социальная технология. Раскрывается содержание экспертно-аналитической

деятельности культуролога. Она представлена не только как многопрофильная работа универсального специалиста, разбирающегося во многих областях культуротворчества, но и как научно-исследовательская работа ученого-культуролога, способного выходить на уровень широких теоретических обобщений. Автором предложена типология видов экспертно-аналитической деятельности культурологов, вбирающая более десяти направлений — от экспертизы культурных ценностей, оценки проектов и программ до правовой, гуманитарной и лингвокультурологической экспертизы. Выделяется группа факторов влияния на алгоритм и качество проводимой экспертизы. Раскрывается значение контекста и характеристики социокультурной ситуации в достижении эффективности результатов. Особое внимание направлено на обоснование целеполагания и уровней целесообразности обращения к экспертным процедурам и аналитической работе. Ставится вопрос о создании экспертных команд (когнитивных сообществ) с целью научного анализа, обсуждения и ранжирования социокультурных проблем для принятия стратегических решений как процесса выбора из возможных альтернатив. Показано, что в основу коммуникативной модели экспертного сообщества включены не только процедуры получения знания,

способы передачи и обмена информацией, но и демонстрация смыслов, задающих концептуальные фильтры процессам обсуждения с целью получения объективных и полноценных представлений об объекте экспертизы. В свою очередь, включенность в процесс рефлексии обеспечивает критическую оценку и стимулирует экспертов к собственной интерпретации и принятию решений. Поднимается вопрос о необходимости обучения критическому мышлению и профессиональной подготовки экспертов-культурологов.

Ключевые слова: культурология, культуролог, экспертно-аналитическая деятельность, интеллектуальная деятельность, принятие решений, философия культуры, культура познания и рефлексии.

Для цитирования: Астафьева О.Н. Экспертно-аналитическая деятельность культуролога: целеполагание и интеллектуальные ресурсы принятия решений // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 564–573. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-564-573.

«УНИВЕРСАЛИЗМ» КУЛЬТУРОЛОГА ИЛИ «УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ» КУЛЬТУРОЛОГИИ

Экспертно-аналитическая деятельность культуролога — особый вид научно-исследовательской работы, связанной с обращением к комплексной системе теоретических, правовых, технологических инструментов анализа, обеспечивающих полноценное представление об оцениваемом объекте в масштабах междисциплинарного подхода, оптимального для принятия решения. В настоящее время анализ и интерпретация текстов культуры многообразных видов (научные, художественные, информационные тексты интернет-пространства и СМИ и др.) представляются в различных формах и форматах — от конкретных экспертных оценок проектов и технологий до фундаментальных экспертных заключений по развитию человеческого потенциала, экспертных докладов и обзоров, влияющих на принятие решений и формирование коллективных суждений.

В большей степени о значимости культурологического дискурса для развития общества, о теоретических работах ученых-культурологов, наделенных критическим мышлением и готовностью к конструктивному действию — принятию решений в разных областях и уровнях институциональной системы, говорят в тех профессиональных сообществах и структурных системах, которым приходилось сталкиваться с необходимостью проведения разных типов гуманитарной или культурологиче-

ской экспертизы. При этом подчеркивается, что динамично возрастающая потребность как в экспертах-практиках, так и в экспертах-интеллектуалах (по типологии, предложенной Л.В. Никифоровой и Е.А. Рудаковой) и запрос общества на экспертно-аналитическую деятельность в рамках повышения интереса к интеллектуальной деятельности в нашей стране в целом предполагают признание за культурологией статуса «универсального эксперта» [1]. Чтобы подобное заявление не носило декларативный характер, считаем, что необходимо дать пояснение, которое содержится в самом определении культурологии — становящегося интегративного направления, в рамках которого исследуется культура как целостность, поскольку весь мир культуры с его нормами и ценностями, смыслами и целями коллективного существования людей выражен в разных формах культуры [2, с. 35].

По этому поводу, в свою очередь, сделаем еще одно дополнение относительно институционализации культурологии в области социально-гуманитарного знания. С начала 1990-х гг. российские ученые социально-гуманитарного профиля, включившись в процесс поиска фундаментальных оснований культурологии, расширения ее категориального аппарата и обоснования универсалий культуры, вывели культурологов на обсуждение фундаментальных вопросов бытия культуры в современном мире. В процессе дискуссий и проведения дисциплинарных демаркаций культурология утвердилась как научная и учебная дисциплина, обрела свое место и укрепила авторитет в экспертно-аналитической сфере профессиональной деятельности.

Одна из причин актуализации философско-культурологического знания на рубеже веков связана с вхождением общества в период, когда стали очевидными усиливающиеся риски давления одномерной стратегии универсализации способов жизни и ценностей культуры, разлом традиций, вспышки фундаментализма и возрастание культа национально-культурной исключительности в мире, считают С.С. Неретина и А.П. Огурцов [3]. Именно в это время универсалистский вектор получает новое звучание — *историко-философское* (как осмысление пути взаимодействия и развития многообразных цивилизаций) и *культурологическое* (выявление способов описания оснований различных культур) [3, с. 963]. Поэтому экспертная деятельность культуролога (экспертные оценки и конкретные решения, стратегии и прогнозы) воспринималась не только как многопрофильная работа универсального специалиста, разбирающегося во многих областях культуротворческой активности людей, но и как научно-исследовательская работа ученого-культуролога, способного выходить на уровень широких обобщений, включаться в область выявления закономерностей социального и куль-

турного, особенностей динамики происходящих процессов и ситуаций, аналитики продуманных по своим стратегическим линиям и тактическим действиям разрабатываемых проектов и программ, перспектив развития общества. Не случайно специалисты говорят о повышении планки требований к современному ученому, который генерирует «новый тип интеграции истины и нравственности, целерационального и ценностнорационального действия» [4, с. 46].

Глубина и точность экспертной проработки объекта культурологического исследования, предоставляемого в виде итогового текста — документа для принятия решения, ориентированы на возможность его понимания относительно последующих действий разного масштаба. И это становится очевидным при его формализации согласно заданным требованиям (экспертное мнение, экспертное заключение, экспертный акт и пр.), что, в свою очередь, не устраняет в представленном тексте (с его выходом к универсальным смыслам) личностной оценки эксперта, сохраняющей следы культуры его критического мышления и философской рефлексии. Применительно к смысловому раскрытию текста в целом работает формула, что «это бесконечный процесс во времени и культуре» [5, с. 170]. По мысли К.-О. Апеля, даже такое понимание «встроенности» экспертной позиции в общий процесс смыслообразования, при соблюдении *критической дистанции* и опоре на собственную рефлексию, позволяет представить результаты своего знания в разных коммуникативных сообщениях [6, с. 253].

Продолжая тему универсализма и универсальности применительно к предмету нашего обсуждения, заметим, что если многогранность исследователя и масштабность результатов его деятельности проявляется преимущественно через область рационального и концептуального мышления [7] (на наш взгляд, дополненного в том числе и опытом), то очевидно, что именно ученый, занимающийся научно-теоретическими исследованиями в области наук о культуре, влияющий на формирование ценностно-смыслового пространства в обществе, выступает также и носителем новой рациональности — интеллектуально и нравственно насыщенной, обретая тем самым способность реализовать себя как универсал в разных видах экспертной аналитики и принятии решений. В то же время из приведенного утверждения следует, что научно-исследовательская работа культуролога при безграничном многообразии объектов и процессов мира культуры не только не исключает поиска новых критериев определения его профессиональных возможностей и задач, но и оправдывает уточнение и/или разработку новой типологии субъектов экспертно-аналитической деятельности.

НАПРАВЛЕНИЯ ЭКСПЕРТИЗЫ

Выделим ряд основных направлений и типов научной и отраслевой экспертно-аналитической деятельности, где сегодня востребованность культуролога не вызывает сомнения, более того, отвечает характеристикам его специализации и опирается на широкий спектр профессиональных компетенций. Предложенная нами ранее типология [8; 9] стала возможной с учетом коллективных исследований и сегодня уже может быть расширена и структурирована по следующим направлениям:

- ♦ экспертиза культурных ценностей и культурного наследия [10; 11];

- ♦ экспертиза культурно-образовательных, научно-исследовательских и культурно-просветительских проектов, реализуемых в социокультурной сфере [12; 13];

- ♦ экспертная диагностика и проработка конкретных решений в управленческой практике разного уровня стратегирования (от культурной политики до менеджмента организаций) [14; 15];

- ♦ культурологическая экспертиза как часть теоретического моделирования и прогнозирования социокультурного развития: теоретико-методологические основания и критерии [8];

- ♦ экспертиза программ социокультурного развития и комплексных инновационных проектов в культурной политике [16; 17];

- ♦ гуманитарная экспертиза технологических процессов, правовых актов и иных текстов, требующих принятия решения относительно возможных последствий их влияния на общество и личность [18; 19];

- ♦ лингвокультурологическая оценка текстов, экспертиза научных и научно-популярных, литературно-художественных журналов, медиасреды [20; 21; 22];

- ♦ подготовка заключений и участие в работе экспертных и общественных советов по профилю научной специальности;

- ♦ экспертиза образовательных и научно-исследовательских программ и др.;

- ♦ профессиональная аттестация работников сферы культуры, образования, науки, государственных служащих, занимающихся вопросами регулирования сферы культуры на разных уровнях власти;

- ♦ разработка экспертных оценок в фирмах и консалтинговых компаниях, общественных и государственных организациях социокультурной сферы.

Приведенные виды интеллектуальной деятельности культуролога могут быть уточнены, дополнены и структурированы по разным критериям, и это, на наш взгляд, только расширит общую характеристику культурологического знания, как ин-

тегративного по своей сути, включающего в качестве базовых компонентов методологического инструментария универсальность и междисциплинарность.

Постановка вопроса о философско-культурологических основах экспертизы как сферы интеллектуальной деятельности вызвала широкий интерес и способствовала появлению ряда коллективных исследований и монографических изданий, посвященных выявлению специфики экспертизы в социально-гуманитарной сфере [23; 24]. По сравнению с ранее написанными работами экономистов, юристов, педагогов, психологов, медиков и др., как правило, основанных на монодисциплинарных методологиях и разработанных системах показателей в установленных границах оценки, предложенный подход изучения проблем принятия решений с точки зрения организации интеллектуальной деятельности с опорой на философские идеи обеспечил основания для обращения в дальнейшем к междисциплинарной методологии.

Из этого не следует, что специализированная экспертиза оказалась невостребованной, поскольку это не противоречило сущности и сложившемуся пониманию экспертизы, однако в гуманитарной среде наиболее успешно показали себя методы экспертных процедур; на симпозиумах, конференциях, в опросах оттачивались подходы к анализу проблемных полей, поддерживалась рефлексивная среда, что привело к концептуализации идеи интегративного знания как основы культурологической экспертизы.

Подчеркивался практикоориентированный и проектно-регулятивный механизм культурологической экспертизы, отмечалась ее направленность на принятие обоснованных управленческих решений. Так, Г.Л. Тульчинский предложил относить такой тип экспертной деятельности к эффективным социальным технологиям [19]. При этом он выделил несколько уровней, дифференцирующих виды гуманитарной экспертизы:

- ♦ социологический, не исключающий проявления эконоцентризма и политикосцентризма, т. е. подмены целостности культуры ее инфраструктурным слоем;

- ♦ культурологический, раскрывающий состояние культурной среды, которая формирует особый тип личности, и гарантирующий условия для сосуществования разных культур и, в зависимости от позиции эксперта, увеличивающий риск перехода к культуроцентризму;

- ♦ антропологический, на котором при рассмотрении условий существования человека как психоматической целостности также необходимы границы от проявлений «человекоцентризма»;

- ♦ персонологический, связанный с выявлением условий и принципов развития и совместного сосуществования личностей, что должно исключать подмену целостной личности инфраструктурой свободы;

- ♦ метафизический — самый глубокий и масштабный, без которого вообще не может состояться ни одна гуманитарная экспертиза, поскольку на этом уровне оценивается проявление свободы как бытия человека и его возможностей [19, с. 60–65].

На наш взгляд, Г.Л. Тульчинскому удалось показать взаимозависимость и взаимообусловленность всех уровней гуманитарной экспертизы, поднять идею соразмерности избираемого подхода исследуемой проблеме и предостеречь от проявлений любых форм абсолютизации при принятии управленческих решений, особенно в тех случаях, когда речь идет об определении границ свободы и ответственности человека, о соотношении социально-культурного как нормативно-ценностного уровня и возможностей его реализации и личностного уровня с его проекцией на область идентификации, деловой активности, вплоть до использования персонал-ориентированных технологий менеджмента [19, с. 60–69].

КРИТЕРИЙ ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ

Стимулирование активности культурологов к участию в экспертных процедурах связано, с одной стороны, с позитивной оценкой результатов для общества и потребностей разных институтов в получении заключений, предложений и рекомендаций для принятия решений. С другой стороны, оценка факта включенности ученого-культуролога в экспертные процедуры и осознание им целесообразности обращения к инструменту экспертизы с точки зрения теоретической и практической полезности способствуют укреплению его социального капитала и повышению авторитета в профессиональном сообществе. Это официально фиксируется через системы патентования, правового закрепления по использованию интеллектуальной собственности, выступает показателями состояния научной среды и интеллектуального суверенитета страны [25]. При этом вопрос о включении ученого в экспертные советы и группы, когда обращение к культурологической экспертизе обуславливается разными факторами (государственным заказом, общественными запросами, профессиональными задачами) требует изучения проблемы понимания *целесообразности* выполнения поставленных задач.

Дело в том, что в определенных видах экспертизы текстовых документов (правовых актах, стратегиях социально-экономического развития, планах мероприятий по реализации стратегии и пр.) предполагается понимание экспертом последствий потенциальных действий как итога принятого решения. В связи с этим следует согласиться с точкой зрения В.П. Карпа и А.П. Никитина, определяющих

критерий целесообразности как *меру соответствия выбранного решения заявленной цели*, одновременно признавая несомненную ответственность того субъекта, который формулирует цель, и его способность выразить ее либо в количественных, либо в качественных показателях [26, с. 107].

На наш взгляд, первое условие для оценки целесообразности участия в работе экспертного сообщества — это снятие барьеров и устранение рисков, учет воздействия факторов, влияющих на алгоритм оценивания, а также в целом на результаты интеллектуальной деятельности.

А.С. Автономова и Н.Л. Хананашвили выделяют ряд факторов, от которых зависит алгоритм и качество оценивания, в частности:

- ♦ выбор объекта экспертизы (состояние или процесс) — социокультурный процесс, текст документов, проектов, продуктов, культурных потребностей и др.;
- ♦ определение задач, характера и этапов экспертизы — статическая или динамическая оценка и подготовка рекомендаций;
- ♦ условия, инструменты и методы оценивания [12, с. 121–125].

Заметим, что четкое выполнение условий целеполагания в значительной мере позволяет создать ситуацию достижения ожидаемых эффектов — принятия решения или воздействия на определенные целевые группы.

Однако процесс прохождения экспертных процедур как один из обязательных элементов управленческой системы испытывает давление разного рода условий-рисков, влияющих на возможность получения качественной экспертизы. Следуя задаче определения степени целесообразности обращения к инструментам экспертной деятельности, нами предлагается выделить два уровня факторов, стимулирующих общественный и профессиональный интерес.

На одном из них, условно обозначим его уровнем *кооперации национальных интеллектуальных ресурсов*, целесообразность обращения к экспертным группам (и иным, значительно более масштабным институционализированным структурам) инициируется управленческими полномочиями и обусловлена следующими целями:

- ♦ выявление стратегических рисков и кризисных состояний социокультурной сферы;
- ♦ расширение системы мониторинга информационного (медийного и научного) контента, оценка существующих методологий его создания и технологий интерпретаций, влияющих на состояние коллективной памяти и идентичности;
- ♦ оценка межведомственных программ и проектов и результатов их реализации по решению комплексных проблем, представленных в документах стратегического планирования;
- ♦ потребности в формировании пространств рефлексивной коммуникации экспертов и организа-

ция стратегических сессий с привлечением экспертов разной специализации и межотраслевых компетенций.

Второй уровень образуют факторы, влияющие на систему целеполагания как индивидуальных субъектов — экспертов, так и коллективных — экспертных сообществ, которые составляют следующие группы условий/рисков:

- ♦ слабая концептуализация предметной области, способствующая появлению семантических барьеров;
- ♦ отсутствие общей стратегии или погруженности в алгоритм последующего за экспертизой принятия управленческого решения;
- ♦ рассогласование целей у участников экспертных процедур;
- ♦ отсутствие (или блокирование) систем взаимосвязи экспертных сообществ, включенных в общее предметное пространство оценивания и принятия решений;
- ♦ низкие показатели по фактору применимости экспертных заключений в реальной практике;
- ♦ игнорирование фактора мотивирования для использования экспертами своих интеллектуальных профессиональных ресурсов.

В большинстве случаев целесообразность измеряется глубиной понимания анализируемой проблемы и эффективностью принятых по результатам экспертизы решений. Из многообразия существующих видов оценки эффективности принятия управленческого решения Г.Л. Тульчинский предлагает опираться на три основных вида, ставя экономичность (соотношение затрат к полученным результатам) в качестве приоритетного, а далее — результативность (отношение полученных результатов к целям) и целесообразность (отношение целей к реальным потребностям) [19, с. 59–60]. На наш взгляд, сделанное Г.Л. Тульчинским дополнение относительно значимости промежуточных итогов (как возможности предостеречь от получения неадекватных результатов в целом) имеет особую значимость для понимания целесообразности экспертных процедур в ситуации «смысловой неопределенности».

Это концептуальное понятие, предложенное И.В. Кондаковым [27], заостряет внимание экспертов на внутренних и внешних факторах динамики культуры, которые необходимо учитывать в контексте рассуждений об оценке и реалистичности результатов разных видов культурологической экспертизы. Ее проведение осложняется условиями «смысловой неопределенности» — ситуациями, возникающими в результате воздействия на культуру механизмов деструктивной напряженности, не включающих действия разрушительных процессов расщепления смыслов и поэтапного распада ментальности, поскольку «системообразующее “ядро” культуры вытесняется аморфным “комом” амбива-

лентных смыслов и ориентаций, в принципе не способным организовать культуру как целое и структурировать ее» [27, с. 19].

В таких условиях одним из видов интеллектуальной деятельности является определение способов отбора объектов анализа и методов интерпретации. Л.А. Микешина предлагает опираться на сложившиеся философско-культурологические концепции, в которых выявлена специфика анализа процессов в культуре, что позволяет либо исходить из хронологической последовательности фактов и опираться на историю, либо обращаться к такому типу интерпретации, который соответствует эволюционизму, либо, наконец, рассматривать развитие культуры как формальный процесс, где явления представлены во временном, структурном и функциональном аспектах [5, с. 171].

В первом случае экспертиза, учитывая сложный контекст, предлагает механизмы преодоления неопределенности на пути к достижению целостности либо отвергает саму целесообразность проведения экспертизы в данной ситуации. Более того, в таких условиях качество и эффективность экспертной аналитики не в последнюю очередь зависят от способности критического мышления и его практической направленности на обоснование идей и их аргументацию, характеристику контекста и саморефлексию интеллектуальной деятельности [28, с. 19–20], а также на навыки мыслить интуитивно, поскольку в кризисных ситуациях или в неустойчивых социокультурных средах, когда имеется дефицит времени или информации, отсутствуют результаты аналитики и диагностики, в конечном счете — не задан формализованный порядок принятия управленческих решений, универсальность эксперта проявляется со всей очевидностью.

Во втором случае обращение к методу интерпретации выступает начальным этапом интеллектуальной экспертной процедуры, способной повлиять на принятие решения, поскольку определение, какими темпоральными процессами «будет представлено само временное отстояние события-текста (автора) и события-истолкования (интерпретатора) — от этого также, по-видимому, будет содержательно зависеть интерпретативная деятельность» [5, с. 172].

Добавим, что в третьем случае (и он — не самый редкий) речь идет о динамике смыслового толкования явлений и процессов в культуре, о целесообразности обращения к таким видам научно-исследовательской работы, которые обосновывают актуальность понимания процесса (интуиция, предположение, размышление, мнение), а не столько о самом факте подготовки итогового экспертного заключения, ибо их интенциональность очевидна по нацеленности автора на принятие конкретного решения, контуры вариантов которого эскизно намечаются.

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЭКСПЕРТНЫХ СООБЩЕСТВ

Сохраняющийся дефицит качества управления в социокультурной сфере объясняется не только сложностью процессов и подчас непредсказуемостью их последствий, но и низким интересом структур управления к экспертному культурологическому сообществу, что не в последнюю очередь связано с его затянувшимся институциональным становлением, о котором мы упоминали.

Тем не менее за последние десятилетия не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и в большинстве регионов России созданы экспертные группы, которые составляют ядро научных культурологических школ, формирующих интеллектуальный каркас территории, придающий устойчивость сложившимся исследовательским направлениям и формирующимся экспертным институтам. В большинстве случаев системообразующим фактором выступает образовательная и научная среда региональных организаций социокультурной сферы. В зависимости от ситуации из ученых, преподавателей, менеджеров собираются экспертные команды (когнитивные сообщества) с целью научного обсуждения социокультурных проблем и принятия решений в процессе выбора из возможных ими выявленных альтернатив. Реже они существуют и работают на постоянной основе: единичны факты создания таких экспертных групп даже по вопросам стратегирования социокультурного развития, культурной политики, проектирования, межкультурного взаимодействия и др. Не выработана система привлечения к экспертной деятельности региональных отделений Российского культурологического общества, которое представляет собой мощный интеллектуальный ресурс страны. Соответственно, заложенная в основе эффективности региональных экспертных групп коммуникативная модель культурной политики только ждет своего внедрения. Сведение взаимодействия специалистов до уровня передачи и обмена информацией абсолютно недостаточно. В качестве основной цели экспертной деятельности выступает достижение консенсуса и демонстрация смыслового единства, задающего концептуальные фильтры для принятия решения, являющегося наиболее адекватным социокультурной ситуации. В свою очередь, включенность в процесс рефлексии обеспечивает критическую оценку и стимулирует экспертов к собственной интерпретации и вариативности предложений. Поэтому на экспертных сессиях в процессе критического обсуждения альтернатив, обоснования доводов и обмена научной информацией может быть достигнута эффективность выбора обоснованного решения. Инструмент

экспертных сетевых сессий — научная коммуникация, ориентированная на синергетический эффект.

Экспертные группы, формирующиеся вокруг органов власти и представляющие интеллектуальные ресурсы территории на всех уровнях и во всех сообществах, медленно обновляются, поскольку обучение экспертной аналитике и критическому мышлению, как видам интеллектуальной управленческой деятельности, остается одной из нерешенных проблем в системе высшего образования на местах. Как правило, в образовательных программах по подготовке специалистов гуманитарного профиля, в том числе культурологов, обучение экспертно-аналитической деятельности рассматривается в контексте дисциплин прикладного направления базового вида деятельности, вокруг которого разворачивается процесс обучения (управление, проектирование, музейное и театральное дело, реставрация и т. д.), в редких случаях экспертиза представлена как самостоятельная учебная дисциплина. Однако обучение методам теории принятия решений в контексте организации интеллектуальной деятельности, а также освоение методологии критического мышления и экспертного анализа текста не одно десятилетие показывает свою эффективность в самых разных областях — менеджменте, стратегическом управлении, системах государственного регулирования, в организационных бизнес-структурах [29].

Сохраняет актуальность вопрос о потребности в сетевых экспертных сообществах и специфике регламентирования их деятельности, особенно в интернет-пространстве и медиаресурсах [30]. Тема формирования экспертно-аналитической гражданской сети поднимается в развернутом исследовании [12], которое раскрывает ценностные основания управленческой культуры и технологические формализованные процедуры для проведения проектной экспертизы.

На наш взгляд, поиск мотивирующих оснований для привлечения к экспертной деятельности представителей молодого поколения ученых и обучение гуманитарным технологиям целесообразно начать с формирования коммуникативных и эффективных пространств. Обратим внимание на обсуждение вопроса о расширении экспертных полномочий в принятии решений относительно качества объектов научно-исследовательского и проектного направления деятельности, о разных формах стимулирования и побудительных причинах действия эксперта.

Своевременно ли и корректно говорить о «самоценности» факта причастности ученого к экспертному сообществу и процедурам оценивания?

Отвечая положительно, приведу один из возможных вариантов ответа на поставленный вопрос. Так, по мнению В.В. Ильина, в зависимости от характера действия (в обсуждаемом нами случае —

экспертная деятельность, которая может быть отнесена к ценностнорациональным действиям) в качестве побудительной подосновы выступают абсолютные значимости. В.В. Ильин утверждает: «В перечне интерпретаций деятельности побуждений, очерчивающих детерминистскую канву человеческих самоутверждений, как хорошо видно, фигурируют соответствующие субъективному значению стимулы значимости. Аккумуляция и агрегация их влечет консолидирующую стереотипизацию, на данном основании Вебер вводит генерализацию “идеальный тип”», расширившую теорию понимания действий [31, с. 237]. И такое планирование *демонстрации собственной своей самооценности* порождает только одно — «восторг сопричастия» [31, с. 237], одновременно стимулируя к коммуникациям в интеллектуальной среде, хотя, по точному замечанию Р. Коллинза, не мыслители предшествуют общению, а «сам коммуникативный процесс создает мыслителей в качестве своих узлов» [32, с. 31].

Встраиваясь в смысловую структуру научной деятельности, коммуникативная активность ученого становится значимой частью творческого процесса и характеристикой его личностного становления, а сетевая *интеллектуальная коммуникация — особой ценностью, образом жизни и стилем творческой самореализации* [33], в конечном счете — показателем свободы и открытости эксперта к взаимодействию, его активной жизненной позиции и гражданской зрелости.

Список источников

1. Никифорова Л.В., Рудакова Е.А. Особенности экспертного знания и культурологическая экспертиза // Культурологическая экспертиза. Теоретические модели и прикладной опыт : коллективная монография. Санкт-Петербург: Астерион, 2011. С. 57–64.
2. Флиер А.Я. Нормативная теория культуры в тезисах // Культурология: имя собственное : (к 70-летию Андрея Яковлевича Флиера) : коллективная монография. Москва : Согласие, 2021. С. 21–43.
3. Неретина С.С., Огурцов А.П. Пути к универсалиям. Санкт-Петербург : Русская христианская гуманитарная академия, 2006. 1000 с.
4. Степин В.С. Эволюция этоса науки: от классической к постнеклассической рациональности // Этос науки. Москва : Academia, 2008. С. 21–47.
5. Микешина Л.А. Интерпретация как конститутивное условие и базовая операция познания // Современные методологические стратегии: Интерпретация. Конвенция : коллективная монография. Москва : РОССПЭН, 2014. С. 149–187.
6. Апель К.-О. Трансцендентально-герменевтическое понятие языка // Трансформация философии. Москва : Логос, 2001. С. 237–262.
7. Дьюи Дж. Реконструкция в философии. Проблемы человека. Москва : Республика, 2003. 493 с.

8. Астафьева О.Н. Экспертно-аналитическая деятельность как системно-структурированное знание // Культурологическая экспертиза : теоретические модели и прикладной опыт : [коллективная монография]. Санкт-Петербург : Астерион, 2011. С. 7–29.
9. Экспертно-аналитическая деятельность в структуре профессиональных компетенций // Культура и культурная политика. Вып. 6–7: Народная культура и молодежь...; Экспертно-аналитическая деятельность в структуре профессиональных компетенций... Москва, 2009. С. 9–100.
10. Шестаков В.А. Церковные ценности в музейном хранении // Культурологическая экспертиза : теоретические модели и практический опыт : [коллективная монография]. Санкт-Петербург, 2011. С. 87–99.
11. Рыбак К.Е. Теория и практика комплектования музейных фондов: анализ методологической и нормативной базы (1917–1991). Москва, 2021. 198 с.
12. Автономов А.С., Хананашвили Н.Л. Оценка социальных проектов : учебное пособие. Москва : Юрист, 2014. 240 с.
13. Никонова А.А. От экспертизы культурного наследия к экспертизе культурных проектов : Из опыта экспертиз музейных проектов // Философия и культурология в современной экспертной деятельности : коллективная монография. Санкт-Петербург : РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. С. 233–241.
14. Кривич Н.А. Экспертная деятельность: процедурно-документационное сопровождение // Культурологическая экспертиза : теоретические модели и практический опыт : [коллективная монография]. Санкт-Петербург : Астерион, 2011. С. 109–120.
15. Листвина Е.В. Культурологическая экспертиза как инструмент публичной политики // Культурологическая экспертиза : теоретические модели и практический опыт : [коллективная монография]. Санкт-Петербург : Астерион, 2011. С. 120–131.
16. Аванесова Г.А. Социокультурная экспертиза общественных проектов и программ в регионах РФ: вопросы теории и методологии // Культура и культурная политика. Вып. 6–7: Народная культура и молодежь...; Экспертно-аналитическая деятельность в структуре профессиональных компетенций... Москва, 2009. С. 52–60.
17. Астафьева О.Н., Протасевич А.Р. Культурная столица России — инструмент модернизации городов // Государственное управление и развитие России: национальные цели и институты : сборник статей. Москва, 2019. Т. 1. С. 264–273.
18. Гудима Т.М. Обсуждение закона о культуре и экспертиза законодательной деятельности // Философия и культурология в современной экспертной деятельности : коллективная монография. Санкт-Петербург : РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. С. 125–134.
19. Тульчинский Г.Л. Гуманитарная экспертиза как социальная технология // Философия и культурология в современной экспертной деятельности : коллективная монография. Санкт-Петербург : РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. С. 57–73.
20. Бешукова Ф.Б., Меретукова Б.А. Лингвокультурологический аспект функционирования медиатекста в современном информационном обществе // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2010, № 3. С. 59–65.
21. Сайко Е.А. Художественная критика в аспекте экспертно-аналитической деятельности // Культура и культурная политика. Вып. 6–7: Народная культура и молодежь...; Экспертно-аналитическая деятельность в структуре профессиональных компетенций... Москва, 2009. С. 85–91.
22. Астафьева О.Н., Никонорова Е.В., Шибеева Е.А. Гуманитарные журналы в системе межкультурных научных коммуникаций: библиометрический анализ и его интерпретация // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 6. С. 640–651. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-6-640-651.
23. Культурологическая экспертиза : теоретические модели и прикладной опыт : [коллективная монография] / автор-сост. Н.А. Кривич. Санкт-Петербург : Астерион, 2011. 364 с.
24. Философия и культурология в современной экспертной деятельности : коллективная монография. Санкт-Петербург : РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. 508 с.
25. Неретин О.П. Интеллектуальный суверенитет экономики России : монография. Москва : Федеральный институт промышленной собственности, 2022. 252 с.
26. Карп В.П., Никитин А.П. Интуитивное и логическое в задачах распознавания и принятия решений // Эпистемология и философия науки. 2005. Т. 5, № 3. С. 104–120.
27. Кондаков И.В. «Смысловая неопределенность» как феномен культуры // Мир культуры и культурологии : Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2017–2018. Вып. 6. С. 18–23.
28. Сорина Г.В. Принятие решений как интеллектуальная деятельность : монография. 2-е изд. Москва, 2009. 272 с.
29. Сорина Г.В. Экспертный анализ текста: методология и практика : учебное пособие. Москва, 2017. 182 с.
30. Губанов Д.А., Коргин Н.А., Новиков Д.А., Райков А.Н. Сетевая экспертиза. Москва : Эгвес, 2010. 168 с.
31. Ильин В.В. Теория познания. Философия как оправдание абсолютов. В поисках *causa finalis* : монография. Москва, Проспект, 2016. 272 с.
32. Коллинз Р. Социология философий. Глобальная теория интеллектуального изменения : (фрагменты из книги) / пер. Н.С. Розова // Личность. Культура. Общество. 2001. Т. 3, № 3. С. 24–51.
33. Астафьева О.Н. Личность ученого в системе научных коммуникаций (часть II, окончание) // Личность. Культура. Общество. 2010. Т. 12, № 4. С. 111–122.

Culturologist's Expert-Analytical Activity: Goal-Setting and Intellectual Resources of Decision-Making

Olga N. Astafyeva

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82, Building 1, Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia
ORCID 0000-0001-8727-6322; SPIN 2917-4546
E-mail: ONAstafieva@mail.ru

Abstract. *The article actualizes the philosophical and culturological understanding of expert-analytical activity, considered as a special type of intellectual activity and a social technology in demand by society. The author defines the content of culturologist's expert-analytical activity. It is represented not only as a multidisciplinary work of a universal specialist versed in many areas of cultural creativity, but also as a research work of a culturologist capable of reaching the level of broad theoretical generalizations. The author proposes a typology of expert-analytical activities of culturologists, which includes more than ten directions – from the examination of cultural values, legal expertise, evaluation of projects and programs to the humanitarian and linguoculturological expertise. There is identified a group of factors influencing the algorithm and the quality of the examination conducted by researchers. The article reveals the meaning of the context and characteristics of the socio-cultural situation in achieving the effectiveness of results. The author focuses on substantiating the goal-setting and the levels of expediency of invoking expert procedures and analytical work. There is raised the question of creating expert teams (cognitive communities) for the purpose of scientific analysis, discussion and ranking of socio-cultural issues for strategic decision-making as a process of choosing from potential alternatives. The article shows that the basis of the expert community's communicative model includes not only the procedures for obtaining knowledge, methods of transmitting and exchanging information, but also the demonstration of meanings that set conceptual filters for discussion processes in order to obtain objective and full-fledged ideas about the object of expertise. In turn, the involvement in the reflection process provides a critical assessment and stimulates the experts to their own interpretation and decision-making. There is raised the question of the need for teaching critical thinking and professional training of expert culturologists.*

Key words: culturology, culturologist, expert-analytical activity, intellectual activity, decision-making, philosophy of culture, culture of cognition and reflection.

Citation: Astafyeva O.N. Culturologist's Expert-Analytical Activity: Goal-Setting and Intellectual Resources of Decision-Making, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 564–573. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-564-573.

References

1. Nikiforova L.V., Rudakova E.A. Expert Knowledge Features and Culturological Expertise, *Culturological Expertise. Theoretical Models and Applied Experience: collective monograph*. St. Petersburg, 2011, pp. 57–64 (in Russ.).
2. Flier A.Ya. Normative Theory of Culture in Theses, *Culturology: Proper Name: (To the 70th Anniversary of Andrey Yakovlevich Flier): collective monograph*. Moscow, 2021, pp. 21–43 (in Russ.).
3. Neretina S.S., Ogurtsov A.P. *Paths to Universals*. St. Petersburg, 2006, 1000 p. (in Russ.).
4. Stepin V.S. Evolution of the Ethos of Science: From Classical to Post-Non-Classical Rationality, *The Ethos of Science*. Moscow, 2008, pp. 21–47 (in Russ.).
5. Mikeshina L.A. Interpretation as a Constitutive Condition and Basic Operation of Cognition, *Modern Methodological Strategies: Interpretation. Convention: collective monograph*. Moscow, 2014, pp. 149–187 (in Russ.).
6. Apel K.-O. The Transcendental-Hermeneutic Concept of Language, *Transformation of Philosophy*. Moscow, 2001, pp. 237–262 (in Russ.).
7. Dewey J. *Reconstruction in Philosophy. Human Problems*. Moscow, 2003, 493 p. (in Russ.).
8. Astafyeva O.N. Expert-Analytical Activity as System-Structured Knowledge, *Culturological Expertise. Theoretical Models and Applied Experience: collective monograph*. St. Petersburg, 2011, pp. 7–29 (in Russ.).
9. Expert-Analytical Activity in the Structure of Professional Competencies, *Culture and Cultural Policy. Iss. 6–7: Folk Culture and Youth...; Expert-Analytical Activity in the Structure of Professional Competencies...*, 2009, pp. 9–100 (in Russ.).
10. Shestakov V.A. Church Valuables in Museum Storage, *Culturological Expertise. Theoretical Models and Applied Experience: collective monograph*. St. Petersburg, 2011, pp. 87–99 (in Russ.).
11. Rybak K.E. *Theory and Practice of Museum Collections Acquisition: Analysis of the Methodological and Regulatory Framework (1917–1991)*. Moscow, Institut Naslediya Publ., 2021, 198 p. (in Russ.).
12. Avtonomov A.S., Khananashvili N.L. *Evaluation of Social Projects: textbook*. Moscow, 2014, 240 p. (in Russ.).
13. Nikonova A.A. From the Expertise of Cultural Heritage to the Expertise of Cultural Projects: From the Experience of the Expertise of Museum Projects, *Philosophy and Cultural Studies in Modern Expert Activity: collective monograph*. St. Petersburg, 2011, pp. 233–241 (in Russ.).
14. Krivich N.A. Expert Activity: Procedural and Documentation Support, *Culturological Expertise. Theoretical Models*

- and Applied Experience: collective monograph. St. Petersburg, 2011, pp. 109–120 (in Russ.).
15. Listvina E.V. Culturological Expertise as a Tool of Public Policy, *Culturological Expertise. Theoretical Models and Applied Experience: collective monograph*. St. Petersburg, 2011, pp. 120–131 (in Russ.).
 16. Avanesova G.A. Socio-Cultural Expertise of Public Projects and Programs in the Regions of the Russian Federation: Issues of the Theory and Methodology, *Culture and Cultural Policy*, iss. 6–7: *Folk Culture and Youth...; Expert-Analytical Activity in the Structure of Professional Competencies...* Moscow, 2009, pp. 52–60 (in Russ.).
 17. Astafyeva O.N., Protasevich A.R. The Cultural Capital of Russia as an Instrument of Urban Modernization, *Public Administration and Development of Russia: National Goals and Institutions: collected articles*. Moscow, 2019, vol. 1, pp. 264–273 (in Russ.).
 18. Gudima T.M. Discussion of the Law on Culture, and Examination of the Legislative Activity, *Philosophy and Cultural Studies in Modern Expert Activity: collective monograph*. St. Petersburg, 2011, pp. 125–134 (in Russ.).
 19. Tulchinsky G.L. Review of the Humanities as a Social Technology, *Philosophy and Cultural Studies in Modern Expert Activity: collective monograph*. St. Petersburg, 2011, pp. 57–73 (in Russ.).
 20. Beshukova F.B., Meretukova B.A. Linguoculturological Aspect of Functioning of the Media Text in a Modern Information Society, *The Bulletin of the Adyghe State University. Series 2: Philology and the Arts*, 2010, no. 3, pp. 59–65 (in Russ.).
 21. Saiko E.A. Art Criticism in the Aspect of Expert-Analytical Activity, *Culture and Cultural Policy*, iss. 6–7: *Folk Culture and Youth...; Expert-Analytical Activity in the Structure of Professional Competencies...* Moscow, 2009, pp. 85–91 (in Russ.).
 22. Astafyeva O.N., Nikonorova E.V., Shibaeva E.A. Humanitarian Journals in the System of Intercultural Scientific Communications: Bibliometric Analysis and its Interpretation, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 6, pp. 640–651. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-6-640-651 (in Russ.).
 23. Krivich N.A. (ed.) *Culturological Expertise. Theoretical Models and Applied Experience: collective monograph*. St. Petersburg, 2011, 364 p. (in Russ.).
 24. *Philosophy and Cultural Studies in Modern Expert Activity: collective monograph*. St. Petersburg, 2011, 508 p. (in Russ.).
 25. Neretin O.P. *Intellectual Sovereignty of the Russian Economy: monograph*. Moscow, 2022, 252 p. (in Russ.).
 26. Karp V.P., Nikitin A.P. The Intuitive and Logical in Recognition and Decision-Making Tasks, *Epistemology and Philosophy of Science*, 2005, vol. 5, no. 3, pp. 104–120 (in Russ.).
 27. Kondakov I.V. “Semantic Uncertainty” as a Cultural Phenomenon, *The World of Culture and Cultural Studies: Almanac of the Scientific and Educational Cultural Society of Russia*. St. Petersburg, 2017–2018, issue 6, pp. 18–23 (in Russ.).
 28. Sorina G.V. *Decision-Making as an Intellectual Activity: monograph*. Moscow, 2009, 272 p. (in Russ.).
 29. Sorina G.V. *Expert Text Analysis: Methodology and Practice: textbook*. Moscow, 2017, 182 p. (in Russ.).
 30. Gubanov D.A., Korgin N.A., Novikov D.A., Raikov A.N. *Network Expertise*. Moscow, 2010, 168 p. (in Russ.).
 31. Ilyin V.V. *Theory of Knowledge. Philosophy as Justification of Absolutes. In Search of Causa Finalis: monograph*. Moscow, 2016, 272 p. (in Russ.).
 32. Collins R. The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change (excerpts from the book), *Personality. Culture. Society*, 2001, vol. 3, no. 3, pp. 24–51 (in Russ.).
 33. Astafyeva O.N. Scientist's Personality in the System of Scientific Communications (Part II, End), *Personality. Culture. Society*, 2010, vol. 12, no. 4, pp. 111–122 (in Russ.).

УДК [725.42:621.311.2](47-25)"1888/1907"
ББК 85.113(2-2Мос)53
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-6-574-583

Ю.Д. ШУЛЕНИНА

ТЕНДЕНЦИИ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ: ЭЛЕКТРОСТАНЦИИ МОСКВЫ

Юлия Денисовна Шуленина,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
Школа дизайна,
аспирант
Покровский бульвар, д. 11,
Москва, 109028, Россия

ORCID 0000-0002-3986-7918; SPIN 8430-7473
E-mail: Yu-shulenina@mail.ru

Реферат. Статья посвящена исследованию эволюции архитектурного стиля и художественно-эстетических особенностей первых московских электростанций: Георгиевской (1888), Раушской (1897) и Трамвайной (1907) в период активного промышленного развития на рубеже XIX–XX веков. Цели состоят в выявлении тенденций дореволюционной индустриальной архитектуры Москвы, а также в дополнении истории архитектуры новыми сведениями об архитектуре электростанций.

Основным атрибутом новизны статьи является комплексное исследование архитектуры электростанций в искусствоведческом контексте, предпринятое впервые. Проводится сопоставление отечественной

практики с опытом проектирования в Европе и США, рассмотрены вопросы исторических модернизаций и современных реконструкций объектов. Используются методы сравнительного и типологического анализов, а также искусствоведческий метод стилистического анализа. Установлено, что в промышленной архитектуре постепенно совершался переход от «кирпичного» стиля к функциональному методу проектирования: для новых построек было характерно сокращение декора, применение металлических ферм, увеличение площади остекления и использования его в качестве выразительной составляющей. Результаты исследования показывают, что на примере архитектуры первых отечественных электростанций можно проследить становление индустриальной практики в стране и проанализировать предпосылки плана ГОЭЛРО, в реализации которого принимали участие архитекторы авангарда. В наши дни электростанции как значимые памятники зодчества остаются важной частью городской инфраструктуры, зачастую приобретая после ревитализации новый формат жизни: Раушская является старейшей действующей станцией России, а Георгиевская и Трамвайная продолжают свое существование в качестве культурных пространств. Изучение наследия промышленной архитектуры уточняет представления

об исторической и культурной ценности окружающих нас сооружений, необходимые для их сохранения.

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, архитектура, промышленная архитектура, электростанция, электрификация, Москва, эклектика, русский стиль.

Для цитирования: Шуленина Ю.Д. Тенденции дореволюционной промышленной архитектуры: электростанции Москвы // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 574–583. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-574-583.

Открытие технологии производства электричества в XIX в. и ее коммерческое использование породили новую «электрическую» эпоху и повлияли на массовое строительство электростанций. Иллюминация на улицах городов существовала и до строительства первых центральных станций — электричество вырабатывалось локомотивами или блок-станциями, а для освещения конкретного здания использовались «домовые» станции, однако строительство центральных общественных электростанций ознаменовало начало нового этапа повсеместной электрификации. В России ее распространением впервые стало заниматься «Общество электрического освещения 1886 года» (далее — «Общество электрического освещения»), под руководством которого были введены в эксплуатацию Георгиевская (1888) и Раушская (1897) электростанции. Позже, в 1907 г., Московская городская управа запустила Трамвайную станцию.

На примере анализа внешнего облика этих памятников (объект исследования) в настоящей статье раскрывается проблема эволюции архитектурного стиля и художественно-эстетических особенностей электростанций в период активного промышленного развития на рубеже XIX–XX веков. Цели исследования состоят в выявлении тенденций дореволюционной индустриальной архитектуры Москвы, а также в дополнении истории архитектуры новыми сведениями об архитектуре электростанций. Используются методы сравнительного и типологического анализов, а также искусствоведческий метод стилистического анализа. Решаются следующие задачи: устанавливаются особенности отечественной архитектурной практики центральных электростанций Москвы конца XIX — начала XX в., проводится ее сопоставление с опытом проектирования в Европе и США, а также с первыми электростанциями Санкт-Петербурга и других крупных городов России; рассматриваются вопросы исторических модернизаций и современных реконструкций объектов.

Актуальность темы исследования подтверждает эксплуатация и реконструкция описываемых электростанций в современной городской среде, а также общемировой интерес к сохранению и использованию промышленного наследия. Открытие ГЭС-2 в декабре 2021 г. в качестве дома культуры подтверждает важность осмысления архитектурной составляющей индустриального наследия нашей страны. Историк архитектуры А.Я. Ковалев отмечал важность сохранения памятников промышленного зодчества, так как они «в большинстве случаев совмещают в себе большое историческое и архитектурное значение, отражают развитие производства, техники, а также фиксируют эстетические воззрения общества того времени» [1].

Основным атрибутом новизны статьи является комплексное исследование архитектуры электростанций в искусствоведческом контексте, принятое впервые. Несмотря на то что архитектуре электростанций посвящены труды И.П. Антипова и С.С. Ракиты [2; 3], В.А. Мыслина [4], А.Ф. Мардера [5], Л.А. Серка [6], А.Н. Подгорного [7], в данных работах упор сделан на техническую (инженерную) сторону вопроса, а не на искусствоведческий анализ. История ранней электрификации подробно описана в трудах М.О. Каменецкого [8] и Г.В. Липенского [9]. Из современных исследований, затрагивающих различные аспекты архитектуры электростанций, важно выделить работы М.С. Штиглиц [10], А.В. Снитко [11], И.Е. Печёнкина [12, 13], а также работу «Дворцы электроэнергии: центральные электростанции Филадельфийской энергетической компании, 1900–1930», в которой американский историк архитектуры А. Вунш на примере Филадельфийской Электрической компании рассматривает эволюцию архитектурного стиля электростанций [14]. Большой вклад в осмысление стилей эклектики, историзма и «кирпичного стиля» внесен Е.И. Кириченко [15], а в исследование архитектуры русского авангарда — С.О. Хан-Магомедовым [16].

Вторая половина XIX в. — расцвет индустриальной архитектуры, завершение промышленной революции в странах Европы и Америки, начало строительства фабрик и заводов по всему миру. Для этого времени характерно массовое увлечение эстетикой машин. Многие архитекторы вдохновлялись экспериментами с новыми конструкциями и формами. С 1880-х до 1920-х гг. были сформированы основополагающие принципы проектирования цехов: единый прямоугольный объем машинного зала, большая площадь остекления, котельное помещение, неотъемлемой частью которого являлась дымовая труба — вертикальная доминанта композиции. Оборудование первых электростанций включало в себя паровые котлы, в которых сгорало топливо (мазут, уголь или торф), подогревая воду;

паровые турбины, на которые поступал перегретый пар, способствующий вращению лопаток и выработке электрической энергии; распределительные устройства. Например, при открытии Трамвайной электростанции в 1907 г. ее оборудование составляли восемь паровых котлов, два паровых турбогенератора и электрическое распределительное устройство [6, с. 16–17].

Первые электростанции в крупных городах по всему миру были введены в эксплуатацию в 1880-е гг.: центральные станции Нью-Йорка (Pearl Street Power Station) и Лондона (Holborn Viaduct Power Station) были построены в 1882 г., в Берлине электростанция по модели Нью-Йоркской (Markgrafenstraße) появилась в 1885 году. Англия стала первой страной, в которой произошел промышленный переворот, но развитие индустриальной архитектуры в стране отставало от конкурентов. Довольно быстро лидерство в вопросах электрификации перешло к США [17, р. 39]. «Рост промышленности происходил такими темпами, какие еще не знала ни одна страна. С 1860 до 1895 г. промышленное производство в США выросло в 7 раз. Уже в 1870-х гг. США по уровню промышленного производства обогнали Германию и Францию и вышли на второе место в мире после Англии — самой развитой промышленной страны того времени» [16, с. 371]. Электрификация быстро охватывала новые страны — во второй половине 1880-х центральные станции появляются в Петербурге и Москве.

В период строительства первых электростанций в архитектуре преобладало направление эклектики, для которого характерно смешение разных элементов ретроспективных стилей. Для каждой страны был характерен поиск национальных корней, связанный с конструированием национальной архитектурной традиции [13]. Готический стиль имел распространение в Англии, византийский и вариация русских стилей — в России, боз-ар — во Франции, неопалладианство — в США. Также для зданий одной типологии зачастую выбирался определенный стиль [18, с. 470–471]. Наиболее распространенными для промышленных сооружений в России были русский стиль, готика и Ренессанс из-за «первостепенной роли пространственно-конструктивных элементов в стилеобразовании» [19, с. 46]. Наравне с интерпретацией исторических национальных мотивов в XIX в. активно развивались инженерная составляющая за счет использования новых строительных материалов — чугуна, железа, стали: применялись железобетонные конструкции, создавалась новая конструктивная структура зданий. Для промышленной архитектуры как самостоятельного вида зодчества характерна отличная от традиционной архитектуры периодизация, поскольку появление новых пространственных форм в полной мере зависит от основных периодов развития техники. Временному

промежутку с 1880-х до 1920-х гг. соответствует этап становления промышленной архитектуры как специфической области, что было связано с появлением новых принципов организации пространства, развитием соответствующих конструкций и привлечением к работе архитекторов [20, с. 46]. Для промышленной архитектуры характерны определенные ограничения в художественно-эстетических решениях, однако специалисты впоследствии стали по-новому относиться к вопросу эмоциональной выразительности сооружения [5]. Таким образом, рассматриваемый период базируется на следующей оппозиции: с одной стороны, активно развивалась технологическая составляющая, связанная с усовершенствованием способа производства, применением новых материалов и конструкций, пространственно-планировочной структуры; с другой стороны, первые электростанции «оформлялись» в традиционные стили с национальными мотивами, свойственными периоду эклектики.

Для первых центральных электростанций Западной Европы и США 1880-х гг. характерна «вертикальная» многоэтажная объемно-пространственная композиция [14, р. 20]. Такие электростанции располагались вплотную к соседним зданиям, отличаясь от них дымовой трубой. На примере электростанции в Нью-Йорке на Перл Стрит видно, что на нижнем этаже располагалось тяжелое турбинное оборудование, а более легкое — на этажах выше. Первоначально у электростанций не было технической возможности передавать генерируемый ток на большие расстояния, поэтому их было необходимо располагать в центрах городов и встраивать в уже существующую плотную застройку. Для первых центральных станций России, которые появляются во многих крупных городах в 1890-е гг., «вертикальность» не была свойственна. Напротив, станции зачастую имеют один-два этажа и протяженный объем корпуса. Оба варианта являются относительно неудачными для промышленных объектов, так как препятствуют установке нового оборудования, модернизации и расширению станции. Наиболее яркими примерами данного подхода являются одноэтажные Дворцовая электростанция (1898) в Пушкине с готическими элементами и Георгиевская электростанция (1888) в Москве в русском стиле: они расположены на углу пересечения улиц. В электростанциях России конца 1890-х гг. отмечается увеличение объемов производственных помещений, стремление к симметричности композиции. Таковы электростанция Акционерного общества «Гелиос» в Петербурге в «классицистическом» варианте поздней эклектики [10, с. 75], Раушская электростанция в Москве в «кирпичном» стиле. Также стоит отметить электростанцию «Общества электрического освещения 1886 года» в Петербурге, первые электростанции Екатеринбурга, Казани и Нижнего Новгорода. Впоследствии в промышлен-

ных сооружениях основой композиции будут «не оси симметрии, а отдельные технологические блоки, группировка которых была не формальным сочетанием объемов и масс, а результатом проектирования, учитывающего роль и место их в функциональном процессе» [19, с. 103].

Модерн, переход к которому происходил на рубеже XIX—XX вв., многими исследователями признается первым этапом современной архитектуры [15, с. 182]. Большое влияние на формообразование оказало применение железобетона, за счет которого были усовершенствованы каркасные конструктивные структуры [19, с. 40]. Электростанции, построенные в данный период, отличаются большими масштабами строительства, подчеркиванием функциональности, увеличением плоскости остекления за счет использования новых конструктивных систем, проектирование стеклянных крыш. Таковы Трамвайные электростанции в Москве и Петербурге [10, с. 72], а также первые электростанции в Челябинске и Новосибирске, построенные в стилистике рационального модерна.

В контексте близких связей с историей отечественной электрификации стоит отметить опыт немецкого проектирования: в России работало много немецких специалистов, а чертежи и технические записки дореволюционных станций Москвы зачастую были выполнены на немецком языке. Так, «Общество электрического освещения» в 1886 г. в России было учреждено братьями Сименс, компания которых «Сименс и Гальске» наравне с AEG была одним из главных представителей немецкой электроиндустрии [21, с. 173]. В начале XX в. П. Беренс, представитель художественно-промышленного объединения архитекторов, дизайнеров и промышленников «Немецкий Веркбунд» («Германский производственный союз», 1907), спроектировал несколько зданий для компании AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, «Всеобщая электрическая компания») в стиле рационалистического модерна, в которых стремился объединить гармонию классического ордера с современными инженерными технологиями, применением металла и стекла. Архитектор отмечал монументальную величавость архитектуры Германии на рубеже веков, что находило «выражение в местах, глубоко чтимых и священных для народа, являющихся источником силы» [22, с. 136]. В начале XX в. такими местами становятся промышленные сооружения, в частности и электростанции. Впоследствии в 1914 г. в 70 км от Москвы была введена в эксплуатацию станция «Электропередача», спроектированная лидером Веркбунда Г. Мутезиусом [23]. Рационалистическая архитек-

тура данного здания напоминает турбинный завод П. Беренса в Берлине и представляет собой нестандартный для отечественной практики пример функциональной архитектуры.

ГЕОРГИЕВСКАЯ ЭЛЕКТРОСТАНЦИЯ

Решение о строительстве Георгиевской электростанции, ставшей в будущем первой центральной станцией общественного пользования, было принято в 1887 году. В качестве площадки выбрали территорию, принадлежавшую Святейшему Правительствующему Синоду (далее — Синод), на которой раньше располагался разрушенный во время войны 1812 г. и упраздненный к описываемому историческому моменту Георгиевский монастырь. Городская дума заказала проект здания электростанции архитектору В.Д. Шеру (1850—1894), двоюродному брату Ф.М. Достоевского. В 1878 г. В.Д. Шер получил звание неклассного художника-архитектора после окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), с 1888 по 1892 г. являлся смотрителем за московским синодальным имуществом, а также работал в качестве архитектора над объектами религиозного зодчества. Предположительно, на его приглашение к участию в проектировании станции на территории бывшего монастырского сада повлиял предшествующий опыт работы в религиозном зодчестве: над жилым корпусом Заиконоспасского монастыря, выполненным в русском стиле; домом Синодального училища церковного пения (дом синодальных композиторов) в 1880-е; перестройкой Патриаршей библиотеки.

Именно Георгиевская электростанция (1888) стала самым масштабным проектом В.Д. Шера



Рис. 1. Здание Георгиевской электростанции. Фотография. 1890-е гг. Архив Музея Мосэнерго. Фонд 8. Ед. хр. 1. Ф_05

и осталась в истории как первая центральная электростанция Москвы. Она представляла собой одноэтажное здание из красного кирпича с фасадом, выполненным архитектором в русском стиле периода эклектики (по поводу названия стиля в научных кругах нет единого мнения: также можно встретить термины «псевдорусский» или «ложнорусский»). В промышленной архитектуре эклектика находила отражение в комбинации различных элементов на фасаде, который выполнял функцию декорации. Декоративность фасада «накладывалась» на инженерное решение сооружения: свободное внутреннее пространство с максимально большим пролетом, где размещались паровые турбины и котлы. Во внешнем облике только дымовая труба зачастую являлась главным индустриальным элементом здания, напоминая, скорее, русский терем. Прямоугольный объем станции обусловлен устройством цеха и расположением в нем оборудования. Большое количество окон в полукружиях арок по всему периметру было призвано обеспечить дневным светом внутренние производственные помещения.

Архитектурное решение соотносило станцию с окружающей застройкой Георгиевского переулка в историческом центре Москвы. На территории упраздненного ранее Георгиевского монастыря располагались Казанская церковь и Георгиевский храм, архитектура которых переосмыслена в здании электростанции. Две шатровые башенки на углах здания отсылают нас к колокольне, которая раньше располагалась на территории храма. Ромбовидный узор на шатрах электростанции схематично повторяет декор завершившей колокольни. Каждый шатер станции окружен по углам четырьмя башенками с флюгерами, напоминая о пятиглавой монастырской Казанской церкви XVII века. В декоре маленьких башенок, которые также венчают и центральный вход, выделенный ширинками, воспроизведены закомары церквей.

Георгиевская электростанция (рис. 1) стала первым крупным промышленным сооружением в контексте электрификации Москвы. В то время технические возможности позволяли передавать электроэнергию на расстояние около 1,5 км. Этого хватало для обеспечения электричеством сектора между радиусами Большой Никитской и Большой Лубянки и соответствующей дугой Бульварного кольца [24, с. 48]. Одними из первых подали заявки на «устройство специального электроосвещения» Большой и Малый театры. Основными потребителями электроэнергии стали владельцы частных заведений: банков, магазинов, ресторанов. Нагрузка электростанции интенсивно росла, к 1897 г. достигла максимума своих возможностей — 1500 кВт.

Станция была выведена из строя в 1897 г. по причине невозможности расширения и модернизации. Таким образом, при проектировании первой

центральной электростанции еще не были определены и учтены потребности промышленного объекта. Электростанцию сложно было расширять, поскольку она расположена на пересечении улиц, а достраивание новых этажей спустя десятилетие уже не отвечало растущим потребностям города. Впоследствии сооружение использовалось для других задач, не связанных с электрификацией. В наши дни здание находится под государственной охраной как образец промышленной архитектуры последней четверти XIX века. Современная реконструкция здания осуществлена Департаментом инженерного обеспечения при московском Правительстве под руководством А.С. Матросова. В разработке проекта участвовали архитекторы Ю.П. Григорьев, И.К. Барташевич, Е.Г. Щукин, В.В. Ханжи, Е.В. Степанов, Л.П. Буров и творческий коллектив мастерской № 8 ГУП «Моспроект-3». С 1995 г. до сегодняшнего дня первая московская электростанция функционирует как выставочное пространство — Московский государственный выставочный зал «Новый Манеж».

РАУШСКАЯ ЭЛЕКТРОСТАНЦИЯ (ГЭС-1)

Со временем потребности города в электричестве возрастали. В 1896 г. началось строительство станции вблизи Кремля на Раушской набережной, завершившееся в 1897 г. (торжественное открытие состоялось в ноябре). На сегодняшний день Раушская электростанция (после национализации имущества «Общества электрического освещения» в 1917 г. ее название было изменено на «Первая Московская Государственная электрическая станция», впоследствии ГЭС-1) является старейшей работающей в России (рис. 2). В настоящее время этот памятник, фактически являющийся ансамблем целого ряда сооружений на общей территории, признан объектом культурного наследия регионального значения [25]. В разное время при строительстве и реконструкции станции, а также при достраивании новых объектов, относящихся к ней, в работах участвовали архитекторы Н.П. Басин, Н.Н. Благовещенский, И.В. Жолтовский, В.В. Никола, А.И. Норверт, В.Е. Дубовской. Создание архитектурного ансамбля и инженерного проекта станции было поручено академику архитектуры Н.П. Басину (при участии гражданского инженера-архитектора В.В. Никола), одновременно разрабатывавшему и проект Центральной электростанции на Обводном канале в Петербурге — одной из первых станций «Общества электрического освещения».

Н.П. Басин (1844—1917) к периоду работы на ГЭС-1 был известным и уважаемым архитектором. В 1869 г. он окончил Императорскую Акаде-

мию художеств, в 1870 г. получил звание классного художника архитектуры 1-й степени, а в 1874 г. стал академиком архитектуры. Являлся членом Петербургского общества архитекторов. Многие проекты Н.П. Басина были осуществлены в столице по заказу императорской семьи. Архитектор работал в актуальном для XIX столетия русском стиле периода эклектики. К моменту разработки проекта Раушской электростанции Н.П. Басин уже имел опыт работы в промышленном строительстве: участвовал в расширении складов Компании для хранения и залога движимых имущества и в проектировании производственного здания товарищества Новой бумагопрядильной мануфактуры.

В этот раз на основе опыта Георгиевской станции больше внимания было уделено выбору места: близость к воде и пространственные возможности для расширения позволили модернизировать Раушскую электростанцию в будущем. В 1896–1897 гг. для нужд станции были возведены котельная и машинный зал. Прямоугольный в плане, он был перекрыт металлическими фермами, имел двускатную крышу, большую площадь остекления и объемно-пространственную композицию, позволявшую размещать со временем новое оборудование.

Архитектура главного фасада машинного зала на Раушской набережной характерна для «кирпичного» стиля конца XIX в., который является рационалистической ветвью развития эклектики. Нештукатуренный кирпич, меньшее использование декора (чаще в виде кирпичного узора, орнамента или рельефной кладки) — все это было призвано удешевить промышленное строительство и «облегчить» индустриальные сооружения, освободить от обилия элементов русского стиля, не отражающих функциональное назначение. Композиция фасада симметрична, выделена по центру декоративным фронтоном с выступающей центральной частью — ризалитом с крупным ренессансным окном по центру и лопатками по углам. По всему фасаду в равномерном ритме размещены высокие арочные окна и карниз с сухариками. Завершение кирпичной дымовой трубы (как и в случае с трубами Георгиевской и Трамвайной электростанций) было отмечено узорчатой рельефной кладкой, придающей пластической выразительности сооружению. Кирпичные башенки на фасаде и тумбы парапета на кровле уравнивали вертикальную доминанту дымовой трубы.

Раушская станция, долгие годы существования которой пришлось на три века, претерпела мно-

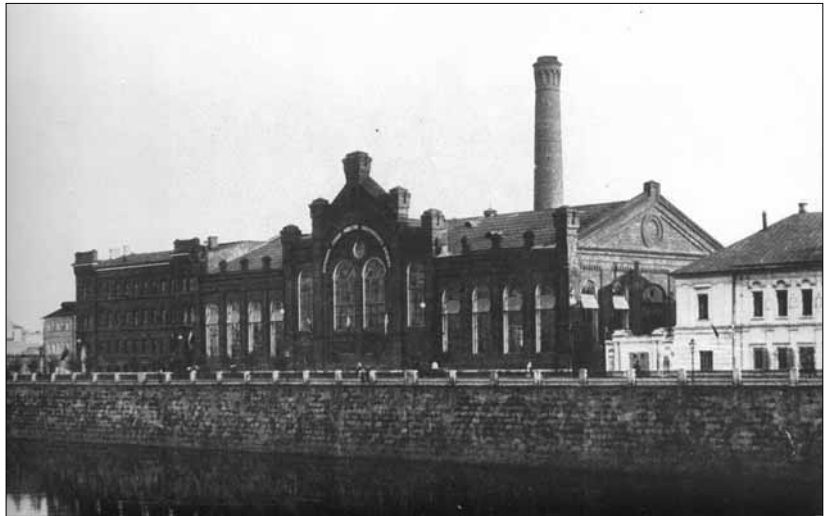


Рис. 2. Здание Раушской электростанции. Фотография. 1890-е гг. Архив Музея Мосэнерго. Фонд 10. Ед. хр. 2. Ф_37; Фонд 9. Ед. хр. 9. Ф_01 ч

жество изменений. Главный корпус достраивался в 1907, 1911, 1926, 1928 гг. и далее, возводились новые сооружения. Сегодня эта станция с архитектурной точки зрения представляет собой эклектичную композицию, в которой присутствуют элементы стилей разных эпох.

ТРАМВАЙНАЯ ЭЛЕКТРОСТАНЦИЯ (ГЭС-2)

В начале XX в. уклад жизни Москвы стремительно менялся: с середины XIX столетия население города увеличилось втрое, остро ощущалась нужда в общественном транспорте, и в 1899 г. в городе запустили первый трамвай. Московские власти приняли решение построить Трамвайную электростанцию возле Винно-соляного двора в Верхних Садовниках на Болотной набережной для обеспечения энергией трамвайных линий. Она стала первой центральной станцией Москвы, построенной государством (Московской городской управой). Строительство начали в 1904 году. Первая очередь Трамвайной электростанции была введена в эксплуатацию в 1907 г., после преодоления ряда трудностей в строительстве, вызванных забастовками 1905 года. Координатором (руководителем) работы над электростанцией был инженер М.К. Поливанов. Над проектом станции также трудились член Общества «Электротехников» инженер-механик Н.И. Сушкин и архитектор В.Н. Башкиров. Распространено упоминание о работе В.Г. Шухова над проектом стеклянной крыши, однако оно ошибочно. В контексте электрификации Москвы подтверждено участие инженера в работах для Раушской электростанции в 1890 г.: он занимался проектированием

«паропроводов и насосов московской центральной электрической станции и руководил их строительством» [26, с. 23]. Отметим также сооружения В.Г. Шухова, возведенные в 1899 г. для Центрального электрического общества: Водонапорную башню вблизи Симонова монастыря, мастерскую и литейный цех [27, с. 163].

Архитектор В.Н. Башкиров (1870 — после 1917), выпускник МУЖВЗ и Петербургской академии художеств, работал в неорусском стиле, и совместно с художником В.М. Васнецовым спроектировал главный корпус Третьяковской галереи, дом-терем В.М. Васнецова в Мещанской слободе, особняк предпринимателя и мецената Цветкова на Пречистенской набережной. Мотивы зодчества Древней Руси В.Н. Башкиров использовал и в здании Торгово-промышленного музея кустарных изделий Московского губернского земства, сооруженном по заказу С.Т. Морозова в Леонтьевском переулке (ул. Станиславского).

При сравнении Трамвайной электростанции с городским особняком Цветкова и корпусом Третьяковской галереи заметно использование декоративных элементов в гораздо меньшем объеме, что связано с функциональным назначением здания электростанции. В.М. Васнецов «фактически становится автором целого художественного направления» [12] — неорусского стиля. В архитектуре, как в случае с русским стилем (складывается в 1870 — 1880-е гг.), так и с неорусским стилем (первая четверть XX в.) в научном сообществе нет единого мнения по поводу терминологии и определения [12]. Зачастую неорусский стиль рассматривается в качестве ответвления модерна, который с 1905 по 1915 г. можно считать «переходным» периодом отечественного зодчества, оказавшим значительное влияние на последующее развитие архитектурной мысли [11, с. 62].

Главный корпус Трамвайной электростанции, выходящий на реку, был акцентирован башенкой с часами и шатровым верхом, напоминающей Спаскую башню Кремля. Прямоугольное в плане здание было спроектировано в базиликальной форме: три нефа формируют объемно-пространственную структуру машинного зала, в которой располагалось оборудование. Отличительной особенностью электростанции стал проект стеклянной крыши машинного зала, подготовленный инженером Н.И. Сушкиным, однако при первоначальном строительстве он не был реализован. По чертежам инженера ее воспроизвели в 2015–2021 гг. при реконструкции бюро Р. Пьяно. Также мы можем наблюдать увеличение в проектах со временем площади остекления, цель которого состоит в уменьшении разрушительной волны при аварии по сравнению с каменной кладкой. После открытия Трамвайную электростанцию продолжали достраивать, и к 1912 г. над зданием

возвышались уже четыре краснокирпичные трубы, на которых верхняя и нижняя части были покрыты ромбическим орнаментом с точками. Станция не должна была выпадать из исторической и культурной «ткани» центра Москвы: ее встраивают в окружающий архитектурный ландшафт полукруглая арок, напоминающие одновременно закомары и купола стоящего рядом Храма Христа Спасителя. Впоследствии Дом на набережной полностью закрыл электростанцию со стороны Болотной площади, башенка с часами была демонтирована в 1931 г., чтобы не заслонять фон кинотеатра «Ударник», а узорчатые трубы были разобраны в начале Великой Отечественной войны из-за опасности разрушения электростанции летчиками (тогда же за станцией закрепилось название ГЭС-2).

В 2006 г. электростанция была выведена из эксплуатации, а в 2009 г. ГЭС-2 присвоен статус объекта культурного наследия регионального значения. В 2014 г. начались масштабные работы по ревитализации здания в качестве московской площадки фонда V-A-C. Архитектор Р. Пьяно, лауреат Притцкеровской премии, автор проекта центра Помпиду в Париже, разработал проект реконструкции территории и здания в стиле хай-тек. Спустя век, акцент в проектировании электростанции сместился на взаимодействие городской среды, сооружения и жителей: создание комфортной, доступной и культурно насыщенной среды стало приоритетным аспектом. Проект предполагает не восстановление первоначального индустриального сооружения, а воссоздания на его основе нового пространства. Исключение составило возвращение башенки, которая присутствовала в первичном проекте В.Н. Башкирова. Также были восстановлены исторические детали декора и металлические фермы, сохранившиеся к моменту закрытия станции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За четыре десятилетия электростанции как тип промышленной постройки прошли большой эволюционный путь: от небольшого малоэтажного здания («вписанного» как в плотную городскую застройку, так и в исторический архитектурный контекст), до крупного самостоятельного сооружения, в котором четко проявились индустриальные элементы. Анализ облика Георгиевской, Раушской и Трамвайной электростанций в Москве позволяет проследить следующие ее тенденции развития отечественной промышленной архитектуры дореволюционного периода.

1. Для новых построек было характерно сокращение декора, применение металлических ферм, увеличение площади остекления и использования его в качестве выразительной составляющей.

2. В промышленной архитектуре постепенно совершался переход от «кирпичного» стиля к функциональному методу проектирования.

3. При проектировании первых электростанций в конце XIX в. существовала задача встроить сооружение в существующую архитектурную ткань города в обход их функционального назначения. Еще не были осознаны потребности промышленных объектов и не учитывались потребности промышленных сооружений, что видно на примере западных «вертикальных» объектов и одноэтажных отечественных. Это неумолимо сокращало срок их эксплуатации.

4. Для архитектуры конца XIX в. характерен диссонанс между развивающимися технологиями и фасадом-декорацией с элементами ретроспективных стилей. Данное противоречие в начале XX в. преодолевается за счет развития рациональной линии архитектуры от «кирпичного» стиля до рационального модерна. Электростанции позиционируются в качестве отдельных сооружений, в которых сочетаются разные объемы цехов, приобретают характерные промышленные черты благодаря увеличению этажности и площади остекления, использования новых конструкций и материалов.

5. Электрификации России с самого начала было свойственно близкое взаимодействие с Германией, проявившееся не только в создании «Общества электрического освещения» и поставках оборудования, но и в подготовке технических и архитектурных проектов электростанций. Апогеем взаимодействия, которое завершается с Первой мировой войной и Февральской революцией 1917 г., на наш взгляд, можно считать «Электропередачу», спроектированную Г. Мутезиусом.

6. Большая часть электростанций, построенных в России с 1880-х до 1920-х гг., являются сегодня объектами культурного наследия, что подтверждает ценность их архитектурной составляющей. В современной отечественной и иностранной практике актуальна ревитализация электростанций и их дальнейшее использование в качестве культурных пространств.

Кроме того, в результате проведенного исследования впервые была установлена взаимосвязь между архитектурой Георгиевской электростанции и предшествовавшего ей Георгиевского монастыря. Электростанции как часть промышленной архитектуры демонстрируют достижения научного прогресса. Начало их строительства происходило в одно время со становлением современной архитектуры, в дальнейшем возведение советских электростанций затронуло всю территорию страны в рамках реализации Государственного плана по электрификации России (ГОЭЛРО), ставшей возможной благодаря богатому дореволюционному опыту. От данного периода сохранились многие промышленные сооружения, в которых технологический процесс соче-

тается с эстетической выразительностью. Сегодня электростанции рубежа XIX–XX вв. являются архитектурным наследием нашей страны.

Список источников

1. Ковалев А.Я. Проблема сохранения памятников промышленного зодчества // Архитектура СССР. 1971. № 11. С. 41–44.
2. Антипов И.П., Ракита С.С. Архитектура электростанций. Москва ; Ленинград : Госстройиздат, 1939. 224 с.
3. Антипов И.П. Архитектура электростанций // Архитектура СССР. 1933. № 3–4. С. 26–32.
4. Мыслин В.А. Архитектура производственных цехов // Проблемы архитектуры : сборник материалов. 1936. Т. 1, кн. 2. С. 39–79. URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/v-myslin-arhitektura-proizvodstvennyh-cehov-1936> (дата обращения: 23.09.2022).
5. Мардер А.Ф. Архитектура тепловых электростанций : (взаимосвязь производственного процесса и архитектурной композиции) : дис. канд. архитектуры. Киев, 1969. 217 с.
6. Серк Л.А. Архитектура промышленных зданий : (Промышленное зодчество). Москва ; Ленинград : Государственное издательство, 1928. 421 с.
7. Подгорный А.Н. Здания и сооружения тепловых электростанций : [учебник]. Москва : Энергия, 1967. 275 с.
8. Каменецкий М.О. Первые русские электростанции. Ленинград ; Москва : Госэнергоиздат, 1951. 132 с.
9. Липенский Г.В. Московская энергетическая. Москва : Московский рабочий, 1976. 247 с.
10. Памятники промышленной архитектуры Санкт-Петербурга / [авт.-сост. М.С. Штиглиц и др.]. Санкт-Петербург : Белое и Черное, 2005. 223 с.
11. Снитко А.В. Эволюция промышленной архитектуры эпохи модерна (на примере регионов Центральной России) // Промышленное и гражданское строительство. 2015. № 9. С. 57–63.
12. Печёнкин И.Е. К вопросу об истоках неорусского стиля в архитектуре второй половины XIX века // Архитектурное наследие. 2014. № 60. С. 241–251. URL: <http://blogpechenkin.blogspot.com/2014/08/xix.html> (дата обращения: 23.09.2022).
13. Печёнкин И.Е. «Изобретение нации» и архитектура в Российской империи и раннем СССР // Архитектура и модернизация. Опыт поздней Российской империи и раннего СССР: 1840–1940-е гг. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2020. С. 10–28.
14. Wunsch A.V., Elliot J.E., Nye D.E. Palazzos of Power: Central Stations of the Philadelphia Electric Company, 1900–1930. New-York: Princeton Architectural Press, 2016. 160 p.
15. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. Москва : Искусство, 1978. 399 с.
16. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. Т. 10. Архитектура XIX — начала XX в. / отв. ред. С.О. Хан-Магомедов. [Москва] : Стройиздат, [1970]. 592 с.

17. Wilkinson C. The Architecture of Long-Span, Large-Volume Buildings. Oxford : Butterworth Architecture, 1991. 118 p.
18. Славина Т.А. Архитектура 1830–1890-х гг. // История русской архитектуры [учебник для вузов по направлению и специальности «Архитектура»]. Санкт-Петербург : Стройиздат, 1994. С. 423–516.
19. Конструкции и архитектурная форма в русском зодчестве XIX — начала XX в. / Ю.П. Волчок [и др.]. Москва : Стройиздат, 1977. 175 с.
20. Мардер А.Ф. Особенности периодизации истории промышленной архитектуры // Архитектура СССР. 1969. № 11. С. 45–48.
21. Лыпка Т.И. АЕГ и «Сименс & Гальске»: деловые партнеры и конкуренты // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета : научный журнал. 2011. № 2 (5). С. 163–173.
22. Мастера архитектуры об архитектуре : [Зарубежная архитектура. Конец XIX — XX в.] : избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов : [переводы] / [сост. и авт. предисл. А.В. Иконников]. Москва : Искусство, 1972. 590 с.
23. Шуленина Ю.Д. Немецкая архитектура в России: Герман Мутезиус и электростанция «Электропередача» (1914) // Артикульт. 2022. № 2 (46). С. 33–43.
24. Каменецкий М.О. Роберт Эдуардович Классон. Москва ; Ленинград : Госэнергоиздат, 1963. 211 с.
25. Распоряжение Мосгорнаследия от 5 июля 2013 г. № 280 «Об утверждении предмета охраны объекта культурного наследия регионального значения “Московская городская электростанция” (МГЭС-1; “Раушская”) ...» // Департамент культурного наследия города Москвы : официальный портал мэра и правительства Москвы. URL: <https://www.mos.ru/dkn/documents/view/51153220/> (дата обращения: 30.09.2022).
26. Шухов В.Г. Избранные труды : строительная механика. Москва : Наука, 1977. 192 с.
27. Шухов В.Г. Искусство конструкции / [под ред. Р. Грефе, М. Гаппоева, О. Перчи]. Москва : Мир, 1994. 192 с.

Pre-Revolutionary Trends of Industrial Architecture: Moscow Power Plants

Yulia D. Shulenina

National Research University Higher School of Economics, 11, Pokrovsky Boul., Moscow, 109028, Russia
ORCID 0000-0002-3986-7918; SPIN 8430-7473
E-mail: Yu-shulenina@mail.ru

Abstract. *The article explores the evolution of the architectural style and artistic and aesthetic features of the first Moscow power plants (Georgievskaya (1888), Raushskaya (1897) and Tramvaynaya (1907)) during the period of active industrial development at the turn of the 19th and 20th centuries. The article aims to identify trends in the pre-revolutionary industrial architecture of Moscow, as well as to supplement the history of architecture with new information about the architecture of power plants.*

The main advantage of the article is a comprehensive art history research of the power plants' architecture, undertaken for the first time. The author compares the Russian practice with the design experience in Europe and the USA and examines the issues of historical modernizations and modern reconstructions of objects. There are applied the methods of comparative and typological analysis, as well as the art criticism method of stylistic analysis. The article establishes that there was a gradual transition from the “brick” style to the functional design method in industrial architecture: new buildings were characterized by a reduction in decor, the use of metal trusses, an increase in the area of glazing and its use as an expressive compo-

nent. The results of the research show that, by the example of the first Russian power plants' architecture, it is possible to trace the formation of industrial practices in the country and analyze the prerequisites of the GOELRO Plan, subsequently developed by the avant-garde architects. Nowadays, the power plants, being significant architectural monuments, remain an important part of the urban infrastructure, often acquiring a new format of life after revitalization: Raushskaya is the oldest operating plant in Russia, and Georgievskaya and Tramvaynaya continue their existence as cultural spaces. The study of the heritage of industrial architecture helps to determine the historical and cultural value of the buildings around us, which is necessary for their preservation.

Key words: theory and history of art, art studies, architecture, industrial architecture, power plant, electrification, Moscow, eclecticism, Russian Style.

Citation: Shulenina Yu.D. Pre-Revolutionary Trends of Industrial Architecture: Moscow Power Plants, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 574–583. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-574-583.

References

1. Kovalev A.Ya. The Issue of Preserving Monuments of Industrial Architecture, *Arkhitectura SSSR* [Architecture of the USSR], 1971, no. 11, pp. 41–44 (in Russ.).
2. Antipov I.P., Rakita S.S. *Arkhitectura elektrostantsii* [Architecture of Power Plants]. Moscow, Leningrad, Gosstroizdat Publ., 1939, 224 p.
3. Antipov I.P. Architecture of Power Plants, *Arkhitectura SSSR* [Architecture of the USSR], 1933, no. 3–4, pp. 26–32 (in Russ.).

4. Myslin V.A. Architecture of Plant Floors, *Problemy arkhitektury: sbornik materialov* [Issues of Architecture: collected materials], 1936, vol. 1, book 2, pp. 39–79. Available at: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/v-myslin-arhitektura-proizvodstvennyh-cehov-1936> (accessed 23.09.2022) (in Russ.).
5. Marder A.F. *Arkitektura teplovykh elektrostantsii: (vzaimosvyaz' proizvodstvennogo protsessa i arkhitekturnoi kompozitsii)* [Architecture of Thermal Power Plants: (The Relationship between the Production Process and the Architectural Composition)], cand. archit. diss. Kiev, 1969, 217 p.
6. Serk L.A. *Arkitektura promyshlennykh zdaniy: (Promyshlennoe zodchestvo)* [Architecture of Industrial Buildings: (Industrial Architecture)]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe Publ., 1928, 421 p.
7. Podgornyi A.N. *Zdaniya i sooruzheniya teplovykh elektrostantsii* [Buildings and Structures of Thermal Power Plants]. Moscow, Energiya Publ., 1967, 275 p.
8. Kamenetsky M.O. *Pervye russkie elektrostantsii* [First Russian Power Plants]. Leningrad, Moscow, Gosenergoizdat Publ., 1951, 132 p.
9. Lipensky G.V. *Moskovskaya eneregeticheskaya* [Moscow Energy]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1976, 247 p.
10. *Pamyatniki promyshlennoi arkitektury Sankt-Peterburga* [Monuments of Industrial Architecture of St. Petersburg]. St. Petersburg, Beloe i Chernoe Publ., 2005, 223 p.
11. Snitko A.V. Evolution of Industrial Architecture of the Art Nouveau Epoch (Illustrated by Regions of Central Russia), *Promyshlennoe i grazhdanskoe stroitel'stvo* [Industrial and Civil Engineering], 2015, no. 9, pp. 57–63 (in Russ.).
12. Pechenkin I.E. Regarding the Origins of the Neo-Russian Style in the Architecture of the Second Half of the 19th Century, *Arkhitkturnoe nasledstvo* [Architectural Heritage], 2014, no. 60, pp. 241–251. Available at: <http://blogpechenkin.blogspot.com/2014/08/xix.html> (accessed 23.09.2022) (in Russ.).
13. Pechenkin I.E. “The Invention of the Nation” and the Architecture in the Russian Empire and the Early USSR, *Arkitektura i modernizatsiya. Opyt pozdnei Rossiiskoi imperii i rannego SSSR: 1840–1940-e gg.* [Architecture and Modernization. The Experience of the Late Russian Empire and the Early USSR: 1840s–1940s]. Moscow, Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet Publ., 2020, pp. 10–28 (in Russ.).
14. Wunsch A.V., Elliot J.E., Nye D.E. *Palazzos of Power: Central Stations of the Philadelphia Electric Company, 1900–1930*. New York, Princeton Architectural Press Publ., 2016, 160 p.
15. Kirichenko E.I. *Russkaya arkitektura 1830–1910-kh godov* [Russian Architecture in 1830–1910s]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978, 399 p.
16. Khan-Magomedov S.O. (ed.) *Vseobshchaya istoriya arkitektury: v 12 t. T. 10. Arkitektura XIX–nachala XX vv.* [The General History of Architecture in 12 volumes. Volume 10: Architecture of the 19th–Early 20th Centuries], Stroiizdat Publ., 592 p.
17. Wilkinson C. *The Architecture of Long-Span, Large-Volume Buildings*. Oxford, Butterworth Architecture Publ., 1991, 118 p.
18. Slavina T.A. Architecture of the 1830s–1890s, *Istoriya russkoi arkitektury* [The History of Russian Architecture]. St. Petersburg, Stroiizdat Publ., 1994, pp. 423–516 (in Russ.).
19. Volchok Yu.P. et al. *Konstruktsii i arkhitekturnaya forma v russkom zodchestve XIX–nachala XX vv.* [Constructions and Architectural Forms in Russian Architecture of the 19th–Early 20th Centuries]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1977, 175 p.
20. Marder A.F. Periodization Features of the History of Industrial Architecture, *Arkitektura SSSR* [Architecture of the USSR], 1969, no. 11, pp. 45–48 (in Russ.).
21. Lyпка T.I. AEG and “Siemens & Halske”: Business Partners and Competitors, *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta: nauchnyi zhurnal* [Herald of Vyatka State University: scientific journal], 2011, no. 2 (5), pp. 163–173 (in Russ.).
22. Ikonnikov A.V. (ed.) *Mastera arkitektury ob arkhitkture: izbrannye otryvki iz pisem, statei, vystuplenii i traktatov* [Masters of Architecture about Architecture: selected excerpts from letters, articles, speeches and treatises]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, 590 p.
23. Shulenina Yu.D. German Architecture in Russia: Hermann Muthesius and the “Electroperedacha” Power Plant (1914), *Artikul't* [Articult], 2022, no. 2 (46), pp. 33–43 (in Russ.).
24. Kamenetsky M.O. *Robert Eduardovich Klasson*. Moscow, Leningrad, Gosenergoizdat Publ., 1963, 211 p. (in Russ.).
25. Order of Mosgornasledie of July 5, 2013, № 280 “On Approval of the Subject of Protection of the Object of Cultural Heritage of Regional Significance “Moscow City Power Plant (MGES-1; Raushskaya)”...”, *Departament kul'turnogo naslediya goroda Moskvy: ofitsial'nyi portal mera i pravitel'stva Moskvy* [Department of Cultural Heritage of the City of Moscow: The Official Portal of the Mayor and the Government of Moscow]. Available at: <https://www.mos.ru/dkn/documents/view/51153220/> (accessed 30.09.2022) (in Russ.).
26. Shukhov V.G. *Izbrannye trudy: stroitel'naya mekhanika* [Selected Works: Construction Mechanics]. Moscow, Nauka Publ., 1977, 192 p.
27. Shukhov V.G. *Iskusstvo konstruktsii* [The Art of Construction]. Moscow, Mir Publ., 1994, 192 p.

УДК 75.049.6
ББК 85.147.7
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-6-584-595

Ю.В. ВАТОЛИНА

НАТЮРМОРТ КАК АНТРОПОТЕХНИКА (НА МАТЕРИАЛЕ VANITAS VANITATIS)

Юлия Владимировна Ватолина,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
кафедра общественных наук,
профессор
Большая Морская ул., д. 18,
Санкт-Петербург, 191186, Россия

доктор философских наук,
кандидат социологических наук
ORCID 0000-0001-5219-9400; SPIN 9168-6553
E-mail: vatolina@bk.ru

Реферат. Статья посвящена аллегорическому натюрморту эпохи барокко. Его анализ осуществляется по преимуществу на материале *vanitas vanitatis* («суета сует»), который является своеобразной вершиной этого жанра. Используя теоретические построения В. Беньямина и Ж. Делёза, автор осуществляет анализ натюрморта как жанра, имеющего собственную логику, топологию, темпоральность, сворачивающуюся в сюжет, и очень своеобразный «синтаксис». Кроме того, в статье очерчиваются контуры того «жизненного мира», который делает возможным существование этого уникального художественного феномена. Автор рассматривает натюрморт как своего рода театр вещей. Изобра-

женные на нем предметы сосуществуют различным образом, то притягивая друг друга, сцепляясь и образовывая констелляции (*eros*), то, напротив, — выстраиваясь в оппозиции, элементы которых отбрасывают и одновременно активизируют друг друга (*agon*), но никогда — в виде отдельных предметов. Старинный натюрморт не только смотрят, но и читают, и разгадывают. Это — сложный текст, смысловой единицей которого является вещь, наполненная новыми конвенциональными значениями. Именно это позволяет говорить о натюрморте как об аллегории. Выявляется, что аллегория — это не просто один из способов означивания, но — инструмент познания, который позволяет увидеть знакомое и привычное в самой неожиданной перспективе, расширяя область просматриваемого в культуре. В полной мере это относится и к старинному натюрморту, манифестирующему не только тончайшие нюансы устройства барочного мира, где зарождается тревожащая темпоральность, но и настроя здесь-бытия Я от надежды до меланхолии. Спецификой данного текста является представление натюрморта в перспективе философской антропологии, т. е. с точки зрения его соразмерности определенному типу человека. В результате исследования делается вывод, что основным условием возможности аллегорического натюрморта является опустошенное, лишенное самоидентификации, но взыскующее бытия и способное

стать событием Я в мире, стремительно утрачивающем сакрально-символические оболочки.

Ключевые слова: натюрморт, *vanitas vanitatis*, барокко, театр, аллегория, зеркало, раз-очарование мира, темпоральность, инстанция Я, изобразительное искусство.

Для цитирования: Ватолина Ю.В. Натюрморт как антропотехника (на материале *vanitas vanitatis*) // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 584–595. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-584-595.

Сегодня натюрморт оказался достаточно прочно укоренен в размерности быта и, как правило, воспринимается всего лишь как воспроизведение реальности, эскиз с натуры. Вызывая то безразличие и скуку, то восхищение мастерским и искусным изображением вещного «мира»¹, он никогда не задевает здесь-бытия Я, не конвертируется в личные, сокровенные переживания и внутренний опыт. При этом подобное представление распространяется также и на произведения данного жанра старых мастеров — натюрморт стал явлением столь обыденным и привычным, что за этой привычностью абсолютно теряется то «непонимание-удивление», без которого, как пишет С.С. Аверинцев, «невозможно достоверное понимание», ибо «человеческое общение (а эта коммуникативная составляющая всегда имеет место в искусстве. — Ю. В.) есть понимание “поверх барьеров” непонимания, предполагающее эти барьеры» [2, с. 158]. Однако если попытаться уйти от «обмана полной понятности», то натюрморт, расцвет которого приходится на эпоху барокко, т. е. на время зарождения новоевропейского «мира», открывает доступ к собственному «иному», ныне покрытому толстым слоем технократических иллюзий, ценностных фикций и политических фантазмов: иной культуре, иному мышлению, иному «миру» и, самое главное, — иному самих себя.

Целью статьи является анализ натюрморта как события, имеющего собственную логику, собственную топологию, собственную темпоральность, сворачивающуюся в сюжет, и очень своеобразный «синтаксис». Однако дабы избежать проекции современной конфигуративности этого жанра на феноменальность натюрморта в его основаниях, по-

добная аналитика также затребует очерчивание контуров того «жизненного мира» (Э. Гуссерль) [1, с. 495], который делает его возможным.

В данной статье анализ натюрморта осуществляется по преимуществу на материале *vanitas vanitatis* («суеты сует»), который, как пишет Ю.М. Лотман, является «своеобразной вершиной» аллегорического натюрморта [3, с. 345]. Более того, именно данный натюрморт выступает, если можно так выразиться, «местом сборки» вселенной старинного натюрморта, где собираются в «пучок» все те мотивы и темы, которые пусть имплицитно, но достаточно регулярно прослеживаются в натюрмортах остальных типов.

НАТЮРМОРТ КАК ТЕАТР ВЕЩЕЙ

Традиционно в искусствоведческих трудах натюрморт определяется как «жанр изобразительного искусства... представляющий главным образом неодушевленные предметы, а также объекты живой природы, исключенные из своей обычной среды и организованные в единую группу» [4, с. 370]. Вещи изымаются из пространственных, контекстных, целевых и прочих обыденно-практических связей и соплагаются художником в специально выделенном месте — чаще всего таковым является стол, символизирующий «пространство/мир» [5], или ниша, напоминающая сценические подмостки. При этом их сосуществование «в» или «на», с точки зрения обыденного здравого смысла, представляется абсолютно нелогичным, если не сказать бессмысленным. Неизменно удивляя и испытывая на прочность привычные системы координат нашего мышления, старинные натюрморты нудительно втягивают в понимание смысла соседства вещей, представленных на них, провоцируют на поиск оснований для их объединения.

Так, на натюрмортах типа «ваза с цветами» рядом с букетами (зачастую собранными в разное время года) в клаузальном, закрытом пространстве могут присутствовать экзотические раковины, насекомые, порой мелкие животные. Словно опровергая название жанра, образованного от французского словосочетания «*nature morte*» — «мертвая природа», и подтверждая адекватность самоистолкования голландцев, назвавших его «*stilleven*» — «тихая, остановленная жизнь», «бабочки и стрекозы порхают вокруг букетов, попугаи карабкаются по корзинам с фруктами, обезьянки хватают лакомые плоды и т. д.» [6, с. 82].

Однако еще больший интерес, чем эта очевидная динамика, представляет та игра сил, которая просматривается через взаимную расположенность растений: часть из цветов устремлена в высоту, тог-

¹ Здесь и далее под «миром» будет пониматься «жизненный мир» (*Lebenswelt*) Э. Гуссерля и его последователей (М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, А. Шюца и др.), т. е. не объективная реальность, а сумма непосредственных очевидностей (таких как пространство-временность, каузальность, вещьность, intersubъективность и т. д.), которые являются дофилософским, донаучным, первичным в логическом плане слоем любого сознания и задают формы ориентации и человеческого поведения [1, с. 495].



Рис. 1. Карстиан Луйкс. Аллегория Карла I Английского и Генриетты Французской в натюрморте *vanitas*. Франция, 1670-е гг. Масло, холст. 146,1 × 120 см. Бирмингемский художественный музей (Великобритания) Источник: <https://www.artsbma.org/collection/vanitas-still-life/>

да как другие пребывают в перезрелом, увядающем состоянии и клонятся к земле или и вовсе лежат на ней, обреченные на гибель. Таковы многочисленные цветочные букеты на полотнах Я. Брейгеля Старшего, О. Берта Старшего, И.Б. Дрекслера, Я.Д. де Хема и др. «Великие стихии» (Ж. Делёз) [7, с. 212] и духовные силы вмешиваются в натюрморт множеством различных способов, превращая вещи в пластический материал и привнося в изображенное внутренний драматизм. Образы натюрмортов диалектичны по своей сути, в них сосуществуют, дополняя друг друга и друг с другом противоборствуя, материальное и духовное, внешнее и внутреннее, видимое и читаемое.

Сказанное относится и к натюрмортам *vanitas*, на которых, как правило, присутствует череп и вместе с тем находится место для бокалов, зеркал, морских раковин, стеклянных шаров, мыльных пузырей, игральных карт, шахмат, музыкальных инструментов, нот, фрагментов переписки, головных уборов, масок и проч. Используя выражение В. Беньямина, можно сказать, что содержание подобных картин «являет собой соответствие галантному будущему» [8, с. 198]. Особенно ошеломляет, испытывая на прочность табу на смешение пищи со всем «нечистым», а тем более ассоциирующимся со смертью, распадом и разложением, присутствие на подобных полотнах рядом с черепом снеди.

Одна из таких картин — «Натюрморт Ванитас с черепом, книгами и фруктами» Хармена ван Стенвейка (ок. 1630), где рядом с черепом на постаменте из книг расположена корзина со зрелыми, но уже подпорченными персиками, на листьях которых также видны изъязвы. У основания корзины уровнем ниже черепа находятся гусиное перо и флейта. Уже непосредственно под верхней челюстью черепа в щегольском берете она изображена и на другой картине Х. ван Стенвейка — «Натюрморт с черепом, книгами, флейтой и трубкой», как и на картинах Питера ван Стенвейка «Аллегория смерти» и «Натюрморт», который хранится в Государственном Эрмитаже. С одной стороны, благодаря подобной аранжировке черепа создается образ потустороннего двойника человека, имевшего при жизни определенные особенности характера и образа жизни. В конце XV — XVII в. подобные изображения посмертных двойников нередко становились реверсами религиозных композиций и живописных портретов [9, с. 5–6]. С другой — образы *vanitas* Питера и Хармена ван Стенвейков являются аллюзией к *dance macabre* (пляске смерти), где было принято изображать скелеты и мертвецов, музицирующих на различных инструментах — волынках, барабанах, трубах, литаврах, арфах и т. п.

Однако именно флейта занимает среди этих музыкальных инструментов особое место, начиная со стихотворной вюрцбургской «Пляски смерти» (ок. 1350), которая, по мнению М.Ю. Реутина, является самым первым произведением этого жанра, задавая его архетипические черты [10, с. 12]. В контексте традиции *dance macabre* флейта на *vanitas* воспринимается уже как составляющая образа самой смерти. Таким образом, результатом «остроумной компоновки предметов» [6, с. 108] становится то, что образы расщепляются, удваиваются, воспринимаясь как различающиеся лики смерти и складываясь в некое завораживающее мистериальное действо.

На натюрмортах *vanitas* вещи становятся действующими лицами своего рода театрального представления, посвященного бренности человека, и это впечатление усиливается присутствием на них аллегорических фигур. Мифологические персонажи, такие как Фортуна, Вакх, Амур, путто и т. д., представленные в виде мелкой пластики, выражаясь словами Ю.Н. Звездиной, «словно оживают в динамичном мире... натюрморта» [6, с. 114].

Одной из картин, наиболее театрализованных, является «Аллегория Карла I Английского и Генриетты Французской в натюрморте *Vanitas*» Карстиана Луйкса (1670-е гг.) — пластические фигуры в изобилии окружают раскрытую книгу с портретами Карла I Стюарта и его супруги на парном развороте (рис. 1). Стол, на котором расположены вещи, покрыт близкой цвету пламени скатертью. В то же время раскрытую книгу окружают складки голубо-

го атласа, очевидно представляющего морскую стихию. Важную смысловую нагрузку в картине имеет странная фигура не то мальчика, не то взрослого человека, поднявшего над головой раковину, с которой поднимаются в воздух и парят в нем мыльные пузыри. На первый взгляд эта фигура представляет собой путто, вполне вписываясь в традицию изображения шаловливых ангелочков, пускающих мыльные пузыри и тем самым демонстрирующих истину «*Homo bulla*» («Человек есть пузырь»). Однако при более пристальном рассмотрении, на которое сподвигает отсутствие у «ангелочка» крыльев, лицо взрослого человека и диспропорциональная фигура, обнаруживается его поразительное сходство со знаменитым карликом Морганте с картины Аньо-ло Бронзино («Портрет карлика Нано Морганте», 1552), в действительности являвшегося шутом Казимо I Медичи. И тогда в картине К. Луйкса просматривается классическая для барочной драмы диспозиция, в которой имеет место монарх, выступающий в роли мученика, и придворный интриган-шут или дурак с его перманентной «насмешкой над человеческим высокомерием» [8, с. 125].

Интерес представляет череп, увенчанный лавровым венком как эмблемой власти, который изображен К. Луйксом не в фас, как на ранних *vanitas*, и даже — не в профиль, что типично для более поздних натюрмортов, а повернут к зрителю своим основанием. Из-за подобного ракурса то, что когда-то было частью человеческого тела, становится равноценным другим предметам, нарисованным на картине, напоминая археологическую находку, — не то окаменелость, не то артефакт. Данный эффект усиливается тем, что череп написан в коричневых тонах, ассоциирующихся с земной стихией.

В результате очевидно, что на картине К. Луйкса находится место для воды, огня, воздуха и земли, преобразование которых друг в друга составляет космический цикл. Недаром эти четыре стихии согласовываются с четырьмя временами года: влажная и холодная вода соответствует зиме, сухой и горячий огонь — лету, сухая и холодная земля — осени, влажный и теплый воздух — весне [11, с. 202]. При этом в данном случае временной цикл привязан не к выделенным смысловым точкам посева и жатвы, а к упадку, смерти и разрушению. В этот круговорот неизбежно оказываются включены и царственные персоны, и боги, и даже камень, о чем свидетельствует такой небольшой, но содержательно значимый нюанс картины, как кисть руки скульптурного изваяния шута, поврежденная временем.

Таким образом, старинный натюрморт — это всегда *com-plex*, обретающий смыслы из взаимной соотношенности элементов. Изображенные на нем вещи соседствуют различным образом, то притягивая друг друга, сцепляясь и образуя констелляции (*eros*), то, напротив, — выстраи-

ясь в оппозиции, элементы которых «отбрасывают и активизируют друг друга» [7, с. 52] (*agon*). Пожалуй, что совершенно невозможно в «агональном» по своей сути топосе старинного натюрморта, — так это их существование в виде разобщенных предметов и объектов.

НАТЮРМОРТ КАК АЛЛЕГОРИЯ

Смысловая соотношенность вещей в старинном натюрморте вовсе не означает отсутствие пристального внимания к каждой вещи, к каждому объекту. Так, Ю.Н. Звездина, обращаясь к картине Я.Д. де Хема «Бокал вина, окруженный гирляндой цветов и фруктов» (1651), отмечает стремление художника «сохранить живописную выразительность каждой детали в декоративном целом» [6, с. 53]. Подобная увлеченность «декоративными эффектами, изысканно подчеркивающими природные свойства предметов» [6, с. 25], — вообще характерна для художников эпохи барокко, таких как Ян Брейгель Старший, Карстиан Луйкс, Клара Петерс, Жак Лионар, являющихся непревзойденными мастерами в передаче цветов и фактур: шероховатости кожицы лимонов, сочности плоти инжиров, таинственного сияния в полумраке жемчужных кубков-наутилусов, холодного блеска металлических кубков или едва не тактильно осязаемой мягкости бархата. В случае *trompe-l'oeil* («обманки») натюрморт и вовсе стремится к полной иллюзии вещности и становится, выражаясь словами Ю.И. Кузнецова, своего рода «вторжением в область обоняния, осязания, вкуса и даже звука — область чувств...» [цит. по: 3, с. 342]².

В определенном смысле антиподом натюрморта *trompe l'oeil* является аллегорический натюрморт, представляющий собой сложный текст, «тайнопись для посвященных, говорящую на условном эзотерическом языке» [3, с. 345]. И смысловой единицей этого текста становится «вещь» в изначальном понимании этого слова, практически утраченном

² Нужно заметить, что именно эта традиция изначально приживается на русской почве: достаточно вспомнить картины-обманки мастеров А.Н. Мордвинова, Ф.П. Толстого, Г.Н. Теплова. Отечественный исследователь Е.С. Медкова, опираясь на работы Ю.Я. Герчука («Живые вещи») и Г.Д. Гачева («Космо-Психо-Логос»), объясняет это «преобладанием тактильных переживаний как исходных для... русского национального переживания предметной, вещной среды» — так называемой тактильной доминанты, связанной как с иконописной, так и с фольклорной традицией узорочья [12]. В дальнейшем манера взаимодействия с вещным миром, ориентированная на архаическую, довременную тактильность, как и соответствующая ей визуальная манифестация, были восприняты и творчески переработаны художниками «Бубнового вала» (И.И. Машковым, Н.С. Гончаровой, П.П. Кончаловским и др.).

в современном «раз-очарованном мире» (М. Вебер) [13, с. 143]³, где человек оказался окружен безжизненными объектами и предметами, воспринимаемыми через расчет и учет⁴. Однако «этимология слова “вещь” связана с понятиями “речь”, “дело”, “существо” (живое, демоническое)» [15]. Правда, применительно к барокко это верно лишь с тем дополнением, что прежний экзистенциальный смысл вещи изымается из нее, и, как опустошенный сосуд, она наполняется новыми значениями. Так, мыльные пузыри воплощают идею хрупкости и уязвимости человеческой жизни, увядающие цветы, спелые и гнилые фрукты репрезентируют старение и грядущую смерть, бабочки и стрекозы становятся традиционным изображением спасенных душ и т. д. Именно это позволяет говорить о натюрморте как об аллегории, но ради аналитической строгости необходимо определиться с самим этим понятием, контуры феноменальности которого проясняются в соотнесении, с одной стороны, с символом, с другой — со знаком.

В. Беньямин, чей вклад в осмысление аллегории сложно переоценить, устанавливает различие между аллгорией и символом посредством привнесения в область семиотики понятий пространства и времени. По В. Беньямину, символ представляет собой смысловой комплекс, в котором манифестируется сакральная пред-данность мира. Его воздействие на инстанцию Я — всегда сиюминутно и кратко (но при этом таит в себе «богатое последствиями будущее»): «Временной мерой постижения символа является мистическое “вот сейчас”, когда символ принимает смысл в свое сокровенное и, если можно так выразиться, лесистое нутро» [8, с. 171]. Таким образом, по В. Беньямину, символ является пространственной категорией, он топологичен.

В отличие от символа, являющегося иерофанией, новая светская аллегория, возникшая в XVII в., разворачивается во времени, представляя собой репрезентацию человеческой истории, и притом истории, упорядоченность которой сообщает такая «машина зрения», как «руина» [16, с. 31]. Это алле-

горическое, характерное для барокко представление истории описывается В. Беньямином следующим образом: «В то время как в символе с просветлением гибели преобразенный облик природы на мгновение приоткрывается в свете избавления, в аллгории *facies hippocratica* истории простирается перед взором зрителя как окаменевший доисторический ландшафт. Все несвоевременное, мучительное, неудачное, присущее истории изначально, складывается в черты некоего лица — вернее, черепа» [8, с. 198]. Иными словами, история, увиденная именно как история «всемирных страданий», не может явить себя иначе, кроме как в образе, произвольно скомпонованном из руин, останков мира, неизбежно устремленного к гибели.

При этом, как подчеркивает В. Беньямин, совершенно несправедливо рассматривать аллгорию лишь как «один из способов обозначения <...> способ выражения, каким является язык или, например, письменность» [8, с. 167]. Тогда как знаку присуща «отрешенная самодостаточность», в «пучине аллгории» между образами бытия и их обозначением всегда «мощно бурлит» «диалектическое движение» [8, с. 171]. Аллегория — это не просто воплощение общих понятий в художественных образах, общего — в частном, а — познание, основанное на «диссоциации, расфокусировании, расхождении между логическим порядком, с одной стороны, и овеществлением, внесением в абстрактную понятийность и логоцентричность “вещи”, эмпирического фрагмента реальности, “прямой речи” и “цитатности”... с другой» [17, с. 40]. Таким образом, аллегория позволяет увидеть знакомое и привычное порой в самой неожиданной перспективе, расширяя область «просматриваемого» в культурно-символической размерности. Кроме того, аллегория привносит в познание спонтанность и опыт, характерные для «поэтического мышления», обретая способность выразить не только тончайшие нюансы устройства «мира», но и резонирующего с ним настроения здесь-бытия Я.

Сказанное об аллгории в полной мере относится и к старинному натюрморту, пронизанному мыслью о тревожащей темпоральности, возникшей на заре рождения новоевропейского «мира», — именно тогда время становится не только моносущностным, гомогенным, линейным, но и утрачивает свою экзистенциальную соразмерность с Я. В результате подобных трансформаций оно переживается не просто как последовательность дней, событий, лет, а предстает как некая неотвратимая и одновременно враждебная всему сущему сила, обретающая лик Кроноса или Сатурна, пожирающего своих детей.

Одной из самых мощных картин, манифестирующих время, которое нещадно точит сущие, является «*Vanitas*» Якоба де Гейна II (1603; рис. 2). На первый взгляд картина достаточно проста: цветок,

³ В русском издании «Протестантской этики и духа капитализма» М.И. Левина переводит с немецкого используемое М. Вебером понятие «*Entzauberung*» как «расколдовывание» [13, с. 143]; В.Ю. Сухачев, обращаясь к веберовскому концепту, предлагает такой перевод *Entzauberung* как «раз-очарование» [14]. Именно он и будет использоваться в статье, так как данное понятие имеет смысл не только преобразования действительности, но и сопутствующей трансформации экзистенциального настроения человека.

⁴ Конечно, речь идет о доминирующей в современном «мас-совом» мире тенденции сугубо функционального отношения к вещи, языку и даже человеку. Не следует забывать, что новоевропейский мир — далеко не однороден. В нем и сегодня продолжают существовать символические практики, которые предполагают взаимодействие с вещью не как с «предметом бездушным и страдательным» [15], — как с «Оно», а как с «Ты», — ненавидя, любя, презирая, восхищаясь и т. д.» [14].

потухшая свеча, монеты на основании ниши, в которой расположен череп, парящий над ним мыльный пузырь. Однако при более глубоком рассмотрении в мыльном пузыре начинают просматриваться аллегории человеческих наклонностей и весь «театр» человеческой жизни: «скрещенные клинки под короной, кадуцей, уставленный сосудами стол, разбитый бокал, игральные кости, колесо, пронзенное стрелой сердце» [6, с. 110]. Мыльный пузырь предстает как целостный образ «людского мира», будто увиденного в телескоп, — «мира», резюме существования которого заключено в надписи «*Humana vana*» («Человеческая тщета») [6, с. 143], выгравированной над нишей. Этот взгляд в «телескоп» дополняет картину участи отдельного существа рода *homo sapiens*, показанную словно через увеличительное стекло и приближенную к зрителю: череп со всем увековечившим его прижизненное существование «имуществом». Фигуры Демокрита, смеющегося над жалкой участью человека, и Гераклита, плачущего над ней, расположенные по разные стороны мыльного пузыря и указывающие на него, сообщают изображению дополнительный пафос и напряженность коллизии. Характерно, что образы древнегреческих философов становятся основанием треугольника с вершиной, направленной вниз, который соединяется с треугольником, выстроенным из предметов, с вершиной, направленной вверх. И если на этой картине отсутствует явное изображение часов как символа неумолимого времени, вообще характерное для *vanitas*, то графический символ песочных часов просматривается, подобно тайному водяному знаку, складываясь из взаимоналожения этих геометрических фигур.

И вместе с тем, в отличие от современного мира, где модель времени, устремленного, подобно выпущенной из лука стреле, из прошлого в будущее, становится универсальной, временность, манифестированная на натюрмортах *vanitas*, не уступает по своей сложности представлениям Античности, знавшей, как минимум три типа времени: Хронос как время — прошлое, настоящее и будущее [11, с. 18]; Кайрос — как миг удачи, изображавшийся как «крылатый юноша, удерживающий весы на остром лезвии», которого «нужно уметь ловить “на лету”» [11, с. 16]; Эон — как «понятие мира в вечности, персонифицированное в греческом пантеоне в сыне Хроноса» [18, с. 658]. Думается, что подобная «многоликость» временности, характерная для барокко, объясняется тем, что эта эпоха представляет собой своего рода перекресток, где скрещиваются различные «миры», и с зарождающимся новоевропейским «миром» с его метриками соприсутствует «мир» традиционный со свойственным ему мифизмом. Можно сказать, что он существует в виде останков прошлого, рудиментов. Однако А.В. Михайлов утверждает, что именно в эпоху барокко прежнее, присущее «старым мирам»



Рис. 2. Якоб де Гейн. *Vanitas*.
Нидерланды, 1603 г. Масло, холст. 32,5 × 53,9 см.
Музей искусств Метрополитен (Нью-Йорк, США) [6]



Рис. 3. Хендрик Андриссен. Натюрморт *vanitas*.
Около 1650 г. Масло, холст. 65 × 86 см.
Художественный музей колледжа Маунт-Холиок
(Массачусетс, США) [20]

«мифориторическое» мышление достигает своего апофеоза [19, с. 132, 139]; притом барокко наследует эту традицию мысли от Средневековья, «будучи его прямым продолжением» [19, с. 131].

Средневековый теологизм и связанная с ним надежда как жизненный настрой просматриваются на картине Хендрика Андриссена «Натюрморт *vanitas*» (ок. 1650; рис. 3), ставшей откликом на конкретное

историческое событие — казнь короля Англии Карла I. Н.С. Баадж и вовсе называет эту картину «портретом», представляющим монарха посредством изображения его характерных атрибутов, а не физиономического сходства [20]. Такие отличительные принадлежности власти монарха, как золотая корона, «Благороднейший орден Подвязки» и золотой скипетр сосредоточены по правую сторону от черепа, являющегося композиционным центром картины, тогда как по левую сторону от него — традиционные для *vanitas* образы бренности человеческой жизни: часы с замершей стрелкой, которые «репрезентируют мировые силы, воплощают идею длительности, неотвратимости, неумолимости» [21, с. 679]; мыльные пузыри как эмблема эфемерности человеческой жизни; цветы в стеклянном бокале, ассоциирующиеся с «идеями временности и хрупкости» [21, с. 672]. И вместе с тем на картине есть образы, несущие в себе надежду на возрождение и жизнь вечную: падуб, острые и колючие листья которого в христианской символике олицетворяют терновый венец и страдания Христа [22, с. 236], — принесенную им искупительную жертву; пшеничный венец, отсылающий к таинству Евхаристии, которая дает возможность христианину соединиться с Богом во Христе; синий ирис как символ отпущения грехов и ода красоте Небесного царства [6, с. 73] в противовес увядающему тюльпану, изобличающему в данной диспозиции преходящесть земных увлечений и воплощающему идею бренности [6, с. 76–78].

Помимо христианизированного «мира в вечности» Эона, эпоха барокко знает также и Кайроса — Случай, обретающий манифестацию в живописи. Но только Случай здесь выступает как зеркальная противоположность мигу удачи — он предстает как Смерть, внезапно разорвавшая череду будней. На одном из листов «Луга эмблем» А. Бретшнайдера (1617) изображен треснутый стеклянный шар с пейзажем внутри него, скатывающийся с горы (мир, устремленный к гибели). В этот шар влетает скелет на стреле, сжимающий в поднятой руке песочные часы, на которые устремлен «взгляд» его пустых глазниц. Из шара вприпрыжку на косе — традиционном атрибуте Смерти — вылетает обнаженный мальчик с крыльями и чубом на лбу, сжимая в руке стеклянный бокал (воплощение идеи хрупкости жизни). Как утверждает Ю.Н. Звездина, в XVII в. эмблемы, сборники которых пользовались невероятной популярностью и быстро распространялись по всей Европе, во многом определяли смысловой подтекст старинного натюрморта [6, с. 17].

Возможно, рассмотренная эмблема А. Бретшнайдера и не являлась непосредственно прообразом диптиха Хуана де Вальдеса Леаля «Иероглифы смерти» (1672), но в ней будто представлена «эйдос-идея» (А.Ф. Лосев) [23, с. 243] того чувства времени, которое несет в себе эта картина. На одной ча-

сти диптиха нарисованы традиционные для *vanitas* эмблемы тщеты: атрибуты мирской власти, оружие, ветхие книги. На другой — аллегорическая фигура смерти, изображенная в стиле макабрического реализма: скелет с гробом подмышкой, одной ногой попирающий глобус, другой — царские регалии. Свободной от мрачной ноши рукой он гасит свечу, одновременно указывая на надпись: «In ictu oculi» («В мгновение ока»).

По большей части надежда, которая порой просматривается в натюрмортах, тонет в безбрежной меланхолии, присущей человеку барокко. И если что-то несет в себе утешение в опустошенном, «разочарованном мире», где уже не «работает» традиционное теологическое утешение, так это искусство. Именно в нем разрешаются скорбь и печаль, и именно оно создает в «мире», стремительно утрачивающем сакрально-символическую размерность, хрупкую преграду между жизнью и смертью, бытием и ничто.

НАТЮРМОРТ КАК ЗЕРКАЛО БАРОЧНОГО Я

Для человека барокко произведение — это не только пространство-укрытие от власти времени, которое нещадно точит сущие, но и топос, где происходит об-личение Я, самоотождественность которого смутно предчувствуется в потоке перцепции в виде разрозненных обрывков и фрагментов. В соответствии с концепцией барочного Я А.В. Михайлова, разработанной на материале литературы барокко, «то, как оно знает себя и как оно осмысляет себя, резко отличает его от позднейшего состояния человеческого “я”» [19, с. 138]. Так, автор барочного произведения — «...совсем не “субъект” в том смысле, в каком затвердила это слово академическая философия XVIII — начала XIX века, не субъект, который противостоял бы опредмеченному миру, равно как и миру своего собственного создания» [19, с. 135], а также, нужно добавить, — и собственному сознанию. Ровным счетом наоборот: автор (а заодно — и читатель) творится произведением, обретая о-пределенность в различных социальных ролях, которые он проживает вместе с героями, и которые, однако, осознаются им как нечто «инаковое» по отношению к себе подлинному [19, с. 136].

Иными словами, здесь работает принцип зеркальности, который не только дает возможность увидеть себя овнешненно, снаружи, об-личить свое Я, но также порождает и двойников, Doppelganger. И эти двойники отвергаются, отбрасываются Я, но вместе с тем сопровождают развитие индивидуального сознания как такового. Эпоха барокко как раз и является временем зеркал, отражений, двойни-

ков, расширяющих регион видимого внутри человеческой души, — периодом, когда «бранный человек познает истину как смутное изображение в зеркале» [24, с. 13]. Неслучайно, по мнению Ж. Бодрийера, «век Людовика XIV воплощается в версальской Зеркальной галерее» [25, с. 26].

Собственно, натюрморт также становится для барочного Я своего рода зеркалом или, вернее сказать, в силу своей смысловой многомерности, — зеркальным лабиринтом, который втягивает и создателя, и зрителя в игру Я-форм и субъектных позиционностей. Показательно уже то, какое внимание на картинах этого жанра отводится так называемым пяти чувствам, постигаемым человеком через предметные определенности, а не посредством интроспекции. Плененное в реквизите — вещах, предметах, сущих — Я становится заложником многочисленных зеркал, мультиплицируясь в различающихся отражениях — двойниках, дубликатах, миметах, осуществляющих его замещение, которое превращается в смещение, в дисквалификацию позиции Я, в выбивание его с места. В подобных ситуациях Я расщепляется, фрагментируется, одновременно сталкиваясь с расколами действительности — пропастями, трещинами и лакунами.

Одно из живописных произведений, где проблема вещи и ее отражения, реальности и иллюзии поставлена наиболее остро, — «Пять чувств» (1638) Жака Линара, которые без труда распознаются среди представленных в нем предметов: зрение воплощено в зеркале и картине в раме, обоняние — в букете цветов в золотом кувшине, вкус — в спелых фруктах, осязание — в бархатном кошельке, монетах и картах, слух — в раскрытой нотной тетради. В целом произведение Ж. Линара представляет собой натюрморт, но такой, который включает инородный элемент в виде изображенного фантастического пейзажа, — руин на фоне ясного солнечного неба, затерянных в лесной поросли. Светом и раскрывающейся вдаль перспективой этот пейзаж контрастирует с замкнутым пространством темной комнаты, напоминающей будуар, где на столе и стоящих на нем коробках расположена составленная из предметов крайне неустойчивая конструкция.

Темная комната словно манифестирует интерьерное — топос субъективной монады [26, с. 324–325], куда посредством каналов апперцепции поступают отдельные образы, складывающиеся в картину мира, где есть место людям (персонажи, изображенные на вазе с фруктами, пересекающие беспокойные воды в ветреную погоду на утлом суденышке), богам (Посейдон на кувшине с цветами), архитектурным сооружениям и вещам. Но при этом все в этом «мире» — зыбко и иллюзорно, все — не совсем то, чем оно представляется: красная мякоть разломленного инжира контрастирует с его фиолетовой кожурой, в развязанном синем кошельке виднеется

красная подкладка. Однако деталью, наиболее выразительной в этом плане, является половинка разломленного граната, который показан художником сразу с двух точек зрения: не только изнутри — своими зернами, но и благодаря отображению в зеркале — снаружи. Как отмечают О. Караськова, М. Пироговская, зеркало располагается на одной диагонали с картиной, благодаря чему «Линар вовлекает зрителя в мир иллюзий» [27]. При этом на другой диагонали «пяти чувств» сосредоточены эмблемы смерти, такие как цветок гвоздики и король пик, по сути, замещающий собой череп (и, кстати сказать, обозначающий Сатурна) [22, с. 130].

В результате «за аллегорией пяти чувств у Линара скрывается такой жанр живописи, как *vanitas* (*vanitas*), пусть и лишенный привычных атрибутов вроде черепа или песочных часов, но рассказывающий ту же историю: жизнь быстротечна, удовольствия тщетны, смерть неотвратима» [27]. Единственной деталью в картине Ж. Линара, которая являет собой проблеск надежды, является нотная тетрадь, раскрытая на гимне «*Laudate Dominum*» («Хвалите Господа») [27] и выдвинутая к зрителю так, словно несет в себе некий императив. Используя выражение исследователя барокко В. Дегтярева, «для барочного сознания надежной твердью может быть только небо...» [28, с. 69].

Зеркало в натюрмортах барокко среди других вещей — предмет особый. Оно манифестирует самоосмысление жанра как визуальной манифестации «мира», который складывается в каждой душе по-своему, всяким художником особым образом в зависимости от сил-способностей и перспективы. Как пишет Л.С. Выготский, обращаясь к великой барочной драме У. Шекспира «Гамлет», зеркала, в которых отражается мир (в данном случае речь идет о персонажах трагедии), «разные, дающие и отражения разные — выпуклые, вогнутые, прямые, с различным душевным фокусным расстоянием, они дают отражения то увеличенные, то уменьшенные, то искривленные» [29, с. 365]. Таким образом, барокко утверждает не относительность истины, открывающейся с определенной точки зрения, а истинность перспективизма как такового.

В его режим попадает также и Я, претерпевающее метаморфозы в зависимости от отражающей его поверхности. Зеркало и замещающие его предметы трансформируют клаузуальное пространство натюрморта, приоткрывая его, позволяя впустить дополнительных персонажей, а вместе с тем — и наделяют картину дополнительным смысловым измерением. Наиболее часто таким персонажем становится сам автор — художники барокко активно включают в натюрморты автопортреты, размещая их на металлических подсвечниках и кубках, стеклянных сферах и вазах с цветами. На ряде картин отражение автора еще и воспроизводится, то иронично растя-



Рис. 4. Клара Петерс. Натюрморт с цветами и кубками.
1612 г. Масло, дерево. 60 × 49 см.
Государственный художественный музей
(Карлсруэ, Германия) [6]

гиваясь художником в ширину, как на уже упомянутом «Натюрморте *vanitas*» Х. Андриссена, то удваиваясь вверх головой, как на картине Клары Петерс «Натюрморт с цветами и золотым бокалом» (1611), а то и вовсе мультиплицируясь, как на ее же картине «Натюрморт с цветами и кубками» (1612; рис. 4), где в каждой выпуклости металлического сосуда присутствует миниатюрный портрет художницы.

Следует отметить, что вещи на картинах К. Петерс, которые наделяются отражательными способностями, также утрачивают свою самотождественность и обращаются благодаря запечатленным на них многочисленным ликам художницы не то в диковинные оптические приспособления, не то и вовсе в живых существ со сложными фасеточными зрительными органами. И тогда перед натюрмортом возникает странное ощущение взгляда со стороны вещей-объектов или, несколько перефразируя Ж. Диди-Юбермана, — ощущение, что «то, что мы видим... смотрит на нас» [30]. Таким образом, зритель тоже оказывается невольно втянут в сложную игру художницы с зеркалами и своими отражениями в них.

Порой зеркало в натюрмортах вовлекает зрителя и вовсе в мрачную игру, как, например, на картине «*Vanitas*» Симона Люттихейса: с одной стороны, зеркало отражает череп, который словно

рассматривает себя пустыми глазницами, но, с другой — «взгляд» пустых глазниц из потусторонней размерности «мира» падает на зрителя и сливается с его взглядом, создавая эффект встречи с жутким и зловещим двойником (*das Unheimliche*) и прикосновения к «иному», «чужому» — «миру» мертвых. Собственно, так или иначе, *vanitas* всегда представляет собой диахроническое зеркало, которое переопределяет человека во времени и пространстве, втягивая его в сегменты темпорального потока иного «мира», благодаря чему становятся явными совершенно иные временные горизонты, чем при взгляде из «мира» живых. Говоря другими словами, взгляд из «мира» мертвых о-пределяет человеческое существо, исходя из перспективы иного «мира», придает ему фигуративность, невидимую и неоощаемую в «мире» человеческом. Этот потусторонний взгляд, вырывая из земного «мира», выводит на границу, предел, но на нем как раз и рождается Я как событие — пусть с отметинами распада, расколотовое, но все-таки — Я.

Ж. Делёз замечательно пишет об эпохе барокко: «Были времена, когда мир считали, в основе своей, театром, сном или иллюзией, — или, как говорил Лейбниц, одеянием Арлекина; но отличительная черта барокко заключается и не во впадении в иллюзию, и не в выходе из нее, а в *реализации* некоторого явления внутри самой иллюзии или же в сообщении ей некоего духовного *здесь-бытия*, возвращающего ее частям и кусочкам какое-то совокупное единство» [7, с. 218]. Собственно, натюрморт является одной из отчаянных и страстных попыток сделать это.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, натюрморт представляет собой уникальный художественный феномен, рождение которого связано с кризисом теологического разума, особенно остро заявившего о себе в эпоху барокко. Его базовыми условиями являются: своего рода интермеццо, *in-between*, возникающее в ситуации ломки традиционного «мира» и рождения «мира» новоевропейского; связанная с этим интенсивная темпорализация, избывающая топичность и онтологическую определенность сущих, разрушающая все прежние иерархии; эрозия символизмов, затребуемых сакральным. Безусловно, все это не могло не иметь последствий для *здесь-бытия* человека, базовым настроением которого становится меланхолия.

Вместе с тем основным условием возможности натюрморта в его основаниях является именно Я, пусть лишенное самотождественности, подавленное, опустошенное, но взыскующее бытия, — Я, способное стать событием. «Институализация меланхо-

лии» (С. Московичи) [31, с. 104] и эрозия инстанции Я в новоевропейском «мире» приводят к тому, что уже на рубеже XVII—XVIII вв. и особенно ощутимо в XVIII в. натюрморт надолго становится жанром низшего порядка, утрачивая метафизическую архитектуру, а вместе с ней — и свою сущность.

При этом справедливости ради нужно заметить, что в начале XX в. жанр натюрморта (и опять же — в связи со «сменой общих культурных ориентиров», «обращением к проблемам бытия» и инициированным этим возвратом к «национальным корням» [12]) — переживает новый расцвет, на этот раз — в искусстве русского авангарда, однако эта тема достояна отдельного исследования.

Список источников

1. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. Минск ; Москва : АСТ : Харвест, 2000. 743 с.
2. Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Феномен несогласия в истории гуманитарных и естественных наук и биографиях ученых : [хрестоматия]. Новосибирск : Новосибирский гос. ун-т, 2007. С. 149–164. URL: <http://es-dejavu.ru/a-2/Aesthetics.html> (дата обращения: 04.11.2022).
3. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 340–348. (Серия «Мир искусств»).
4. Культура Возрождения : энциклопедия : в 2 т. Т. 2, кн. 1 / [отв. ред. О.Ф. Кудрявцев]. Москва : РОССПЭН, 2011. 662 с.
5. Bobryk R. Зачем стол натюрмарту? // Культура и текст. 1998. № 3. С. 27–42.
6. Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: к проблеме прочтения символа. Москва : Наука, 1997. 151 с.
7. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. Москва : Логос, 1997. 264 с.
8. Бенъямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. Москва : Аграф, 2002. 280 с.
9. Тарасов Ю.А. Голландский натюрморт XVII века. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2004. 162 с.
10. Реутин М.Ю. «Пляска смерти» в Средние века // Arbor mundi. 2001. № 8. С. 9–38. URL: <http://ivgi.org/sites/ivgi.org/files/arbormundi/Arbor8reutin.pdf> (дата обращения: 04.11.2022).
11. Баттистини М. Символы и аллегории: визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства. Москва : Омега, 2008. 384 с.
12. Медкова Е. «Бубновый валет» в пространстве мифа // Искусство. 2008. № 2. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200800207> (дата обращения: 04.11.2022).
13. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Избранные произведения. Москва : Прогресс, 1990. С. 61–272.
14. Сухачев В.Ю. «Волки»: по ту сторону человека, между Богом и бестией // Anthropology : Web-кафедра философской антропологии. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/sukhach/wolfs.html> (дата обращения: 04.11.2022).
15. Рон М.В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры : дис. ... канд. культурологических наук. Санкт-Петербург, 2004. 256 с.
16. Дегтярев В. Мадонна среди руин. Санкт-Петербург : Jaromír Hladík press, 2022. 72 с.
17. Кочекоская Н.А. Аллегория как режим темпоральности в гуманитаристике XX в.: анахронизм как культурная практика // Шаги / STEPS : журнал Школы актуальных гуманитарных исследований. 2018. Т. 4. № 3–4. С. 36–58. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_36335975_71275918.pdf (дата обращения: 04.11.2022).
18. Словарь античности : пер. с нем. Москва : Прогресс, 1989. 704 с.
19. Михайлов А.В. Поэтика барокко // Избранное. Завершение риторической эпохи. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. С. 68–187.
20. Baadj N.S. Hendrick Andriessen's «portrait» of King Charles I // The Burlington Magazine. 2009. № 151. Р. 22–27.
21. Иллюстрированная энциклопедия символов / [сост. А. Егзаров]. Москва : Астрель : АСТ, 2007. 723 с.
22. Купер Дж. Энциклопедия символов. Москва : Ассоциация духовного единения «Золотой Век», 1995. 401 с.
23. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. Москва : Мысль, 1993. 959 с.
24. Гудимова С.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Культурология. 2017. № 4 (83). С. 6–19.
25. Бодрийяр Ж. Система вещей. Москва : РУДОМИНО, 1999. 224 с.
26. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва, 1914. 490 с. URL: https://imwerden.de/pdf/florensky_stolp_i_utverzhdienie_istiny_1914__ocr.pdf (дата обращения: 04.11.2022).
27. Караськова О., Пироговская М. История чувств, рассказанная через искусство. От средневековой фрески до современных инсталляций: как люди относились к классической пятёрке чувств в разные эпохи // Arzamas.academy. URL: <https://arzamas.academy/materials/1675> (дата обращения: 04.11.2022).
28. Дегтярев В. Барокко как связь и разрыв. Москва : Новое литературное обозрение, 2021. 233 с.
29. Выготский Л.С. Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира // Психология искусства. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. С. 340–406.
30. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Санкт-Петербург : Наука, 2001. 262 с.
31. Московичи С. Машина, творящая богов. Москва : Центр психологии и психотерапии, 1998. 556 с.

Still Life as Anthropotechnics (On the Material “Vanitas Vanitatis”)

Yulia V. Vatolina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 18, Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0000-0001-5219-9400; SPIN 9168-6553
E-mail: vatolina@bk.ru

Abstract. *This article is devoted to the allegorical still life of the Baroque era. There is carried out its analysis mainly on the material of the type “Vanitas Vanitatis”, which is a kind of peak of this genre. Using the theoretical constructions of W. Benjamin and G. Deleuze, the author analyzes the still life as a genre that has its own logic, topology, temporality, collapsing into a plot, and a very peculiar “syntax”. In addition, the article outlines the contours of the “life world” that makes this unique artistic phenomenon possible. The author considers still life as a kind of theater of things. The things depicted in it coexist in various ways, sometimes attracting each other, interlocking and forming constellations (eros), sometimes, on the contrary, lining up in opposition, the elements of which reject and simultaneously activate each other (agon), but never in the form of separate objects. An old still life should not only be viewed, but also read and solved. It is a complex text, the semantic unit of which is a thing filled with new conventional meanings. This is what makes it possible to talk about a still life as an allegory. The article reveals that allegory is not just one of the ways of signification, but is a tool of cognition that allows you to see something familiar and usual in the most unexpected perspective, expanding the scope of what is viewed in culture. This fully applies to the old still life, which manifests not only the finest nuances of the Baroque world with its emerging disturbing temporality, but also the mood of the there-being of Self from hope to melancholy. The specificity of this text lies in the representation of a still life in the perspective of philosophical anthropology, that is, from the point of view of its proportionality to a certain type of person. The result of the analysis carried out is the conclusion that the main condition for the possibility of an allegorical still life is the desolate, devoid of self-identity, but demanding existence and capable of becoming an event Self in a world that is rapidly losing its sacred and symbolic shells.*

Key words: still life, vanitas vanitatis, baroque, theater, allegory, mirror, disenchantment of the world, temporality, instance of Self, fine art.

Citation: Vatolina Yu.V. Still Life as Anthropotechnics (On the Material “Vanitas Vanitatis”), *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 584–595. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-584-595.

References

1. Husserl E. *Logicheskie issledovaniya. Kartezianskie razmyshleniya. Krizis evropeiskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya. Krizis evropeiskogo chelovechestva i filosofii. Filosoфиya kak strogaya nauka* [Logical Investigations. Cartesian Meditations. The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. The Crisis of European Man and Philosophy. Philosophy as Rigorous Science]. Minsk, Moscow, AST Publ., Kharvest Publ., 2000, 743 p.
2. Averintsev S.S. Preliminary Notes to the Study of Medieval Aesthetics, *Fenomen nesoglasiya v istorii gumanitarnykh i estestvennykh nauk i biografiyakh uchennykh* [The Phenomenon of Disagreement in the History of Humanities, Natural Sciences and Biographies of Scientists]. Novosibirsk, Novosibirskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2007, pp. 149–164. Available at: <http://ec-dejavu.ru/a-2/Aesthetics.html> (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
3. Lotman Yu.M. Still Life in the Perspective of Semiotics, *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2002, pp. 340–348 (in Russ.).
4. Kudryavtsev O.F. (ed.) *Kul'tura Vozrozhdeniya: entsiklopediya: v 2 t. T. 2, kn. 1* [Renaissance Culture: Encyclopedia: in 2 volumes. Volume 2, book 1]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2011, 662 p.
5. Bobryk R. Why does a Still Life Need a Table? *Kul'tura i tekst* [Culture and Text], 1998, no. 3, pp. 27–42 (in Russ.).
6. Zvezdina Yu.N. *Emblematika v mire starinnogo natyurmorta: k probleme prochteniya simvola* [Emblematics in the World of Old Still Life: On the Problem of Reading the Symbol]. Moscow, Nauka Publ., 1997, 151 p.
7. Deleuze G. *Skladka. Leibnits i barokko* [The Fold: Leibniz and the Baroque]. Moscow, Logos Publ., 1997, 264 p.
8. Benjamin W. *Proiskhozhdenie nemetskoй barochnoi dramy* [The Origin of German Tragic Drama]. Moscow, Agraf Publ., 2002, 280 p.
9. Tarasov Yu.A. *Gollandskii natyurmort XVII veka* [Dutch Still Life of the 17th Century]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 2004, 162 p.
10. Reutin M.Yu. The Medieval “Dance of Death”, *Arbormundi*, 2001, no. 8, pp. 9–38. Available at: <http://ivgi.org/sites/ivgi.org/files/arbormundi/ArbormundiReutin.pdf> (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
11. Battistini M. *Simvol'y i allegorii: vizual'nye kody ponyatii v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva* [Symbols and Allegories in Art (A Guide to Imagery)]. Moscow, Omega Publ., 2008, 384 p.
12. Medkova E. The Knave of Diamonds in the Space of Myth, *Iskusstvo* [Art], 2008, no. 2. Available at: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200800207> (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
13. Weber M. The Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism, *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 61–272 (in Russ.).

14. Sukhachev V.Yu. “Wolves”: On the Other Side of Man, between God and the Beast, *Anthropology: web department of philosophical anthropology*. Available at: <http://anthropology.ru/ru/texts/sukhach/wolfs.html> (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
15. Ron M.V. *Metamorfozy obraza zerkala v istorii kul'tury* [Metamorphoses of the Image of a Mirror in the History of Culture], cand. cult. sci. diss. St. Petersburg, 2004, 256 p.
16. Degtyarev V. *Madonna sredi ruin* [Madonna among the Ruins]. St. Petersburg, Jaromír Hladík Press Publ., 2022, 72 p.
17. Kochevskaya N.A. Allegory as a Mode of Temporality in the 20th Century Humanities: Anachronism as a Cultural Practice, *Shagi: zhurnal Shkoly aktual'nykh gumanitarnykh issledovaniy* [Steps: journal of the School of Advanced Studies in the Humanities], 2018, vol. 4, no. 3–4, pp. 36–58. Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_36335975_71275918.pdf (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
18. *Slovar' antichnosti* [A Dictionary of Antiquity]. Moscow, Progress Publ., 1989, 704 p.
19. Mikhailov A.V. The Poetics of the Baroque, *Izbrannoe. Zavershenie ritoricheskoi epokhi* [Selected Works. The End of the Rhetorical Era]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 2007, pp. 68–187 (in Russ.).
20. Baadj N.S. Hendrick Andriessen's “Portrait” of King Charles I, *The Burlington Magazine*, 2009, no. 151, pp. 22–27.
21. *Illyustrirovannaya entsiklopediya simvolov* [An Illustrated Encyclopedia of Symbols]. Moscow, Astrel' Publ., AST Publ., 2007, 723 p.
22. Cooper J. *Entsiklopediya simvolov* [An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols]. Moscow, Assotsiatsiya Dukhovnogo Edineniya “Zolotoi Vek” Publ., 1995, 401 p.
23. Losev A.F. *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii* [Essays on Ancient Symbolism and Mythology]. Moscow, Mysl' Publ., 1993, 959 p.
24. Gudimova S.A. The Principle of Reflection in Baroque Poetics, *Kul'turologiya* [Cultural Studies], 2017, no. 4 (83), pp. 6–19 (in Russ.).
25. Baudrillard J. *Sistema veshchei* [The System of Objects]. Moscow, RUDOMINO Publ., 1999, 224 p.
26. Florensky P.A. *Stolp i utverzhdenie istiny: opyt pravoslavnoi teoditsei v dvenadtsati pis'makh* [The Pillar and Ground of the Truth: An Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters]. Moscow, 1914, 490 p. Available at: https://imwerden.de/pdf/florensky_stolp_i_utverzhdenie_istiny_1914__ocr.pdf (accessed 04.11.2022).
27. Karaskova O., Pirogovskaya M. A Story of Feelings Told through Art: From Medieval Frescoes to Modern Installations: How People Related to the Classic Five Senses in Different Eras, *Arzamas.academy*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1675> (accessed 04.11.2022) (in Russ.).
28. Degtyarev V. *Barokko kak svyaz' i razryv* [Baroque as a Connection and Break-Up]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2021, 233 p.
29. Vygotsky L.S. Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, by W. Shakespeare, *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1998, pp. 340–406 (in Russ.).
30. Didi-Huberman G. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What We See, What Looks at Us]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001, 262 p.
31. Moscovici S. *Mashina, tvoryashchaya bogov* [The Machine to Make Gods]. Moscow, Tsentr Psikhologii i Psikhoterapii Publ., 1998, 556 p.

УДК 75.071.1Добужинский М.В.
ББК 85.103(2=411.2)6-8Добужинский М.В.
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-6-596-603

А.Е. ЗАВЬЯЛОВА

РИСУНКИ ГЮСТАВА ДОРЕ В ТВОРЧЕСТВЕ МСТИСЛАВА ДОБУЖИНСКОГО

Анна Евгеньевна Завьялова,
Российская академия художеств,
НИИ теории и истории изобразительных искусств,
отдел русского искусства,
ведущий научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0003-2704-0486; SPIN 6024-1129
E-mail: annazav@bk.ru

Реферат. Актуальность темы статьи определяется тем, что рисунки Г. Доре, одного из любимых художников М.В. Добужинского, воспроизведенные в различных изданиях, никогда не становились объектом специального исследования как художественные источники творчества этого мастера.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые предпринят опыт анализа влияния рисунков Г. Доре на творчество М.В. Добужинского. Автор применяет комплексный метод, который объединил источниковедческий анализ воспоминаний и писем художника, сравнительный формальный анализ его произведений с работами Г. Доре. Проводится сопоставление изобразительных мотивов в рисунках М.В. Добужинского с аналогичными мотивами в романах Ч. Диккенса «Лавка древностей» и «Крошка Доррит». Эти

произведения, а также литературные мотивы, которые могли привлечь в них внимание М.В. Добужинского, выявлены на основании анализа писем художника. Установлено, что существенное влияние на работы М.В. Добужинского «Окно парикмахера» (1906), «Вильно. Ночной мотив» (1910), «Ночь в Петербурге» (1924), офорт «Крыши» (1901) оказали рисунки Г. Доре, выполненные для книги У.Б. Джеррольда «Лондон: паломничество»: «Уайтченел. Уютное место» (Whitechapel. A Hiding place), «Блюгейт-филдс в Шадвелле» (Bluegate fields in Shadwell), «Над Лондоном — по железной дороге» (Over London — by rail). Также установлено, что рисунок Г. Доре «В доках» (Inside the docks) из этого издания повлиял на ксилографию А. Остроумовой-Лебедевой «Снасти» (1917). Выявлены издания книг с иллюстрациями Г. Доре, по которым М.В. Добужинский и А.Н. Бенуа познакомились с творчеством этого художника.

Ключевые слова: М.В. Добужинский, русское искусство конца XIX — начала XX века, рисунок, Г. Доре, Г. Доре в России, London, A Pilgrimage, Ч. Диккенс, А.Н. Бенуа, А.П. Остроумова-Лебедева.

Для цитирования: Завьялова А.Е. Рисунки Гюстава Доре в творчестве Мстислава Добужинского // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 596–603. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-596-603.

Рисунки Гюстава Доре (1832–1883) из цикла, посвященного Лондону, опубликованные в книге У.Б. Джеррольда (W.B. Jerrold) «Лондон: паломничество» (London: A Pilgrimage, 1872) [1], послужили художественными источниками для нескольких тем в творчестве Мстислава Валериановича Добужинского (1875–1957). Его увлечение искусством Г. Доре известно давно, однако вопрос о влиянии произведений последнего на творчество художника до сих пор не привлекал внимания исследователей.

В конце жизненного пути (в 1956 г.) М.В. Добужинский признавался в письме старинному другу Александру Бенуа, что тоже «обожал Доре» [2, с. 318]. Действительно, А.Н. Бенуа, повествуя о детстве на страницах воспоминаний, не раз упоминал о своем интересе к искусству Г. Доре. Он не конкретизировал произведения французского мастера, но отметил некоторые издания, благодаря которым познакомился с ними: «фолианты Le Magasin Franco-Anglais с литографиями Доре» [3, с. 188], а также Le Musée Français et Anglais [3, с. 249]. Здесь речь идет, по всей видимости, о французском ежемесячном журнале иллюстраций Musée Français — Anglais: journal d'illustrations mensuelles (1855–1857), посвященном событиям Крымской войны. Его издателем был Ш. Филипон (Ch. Philipon), первым заметивший и высоко оценивший талант юного Гюстава, не имевшего художественного образования. В своих рисунках для Musée Français — Anglais начинающий художник обращался к жанровым сценам, историческим эпизодам и религиозным сюжетам, однако узнаваемый стиль Г. Доре в этих работах еще не сформировался. Все номера журнала выходили как отдельными книжками, так и по годам под общим кожаным переплетом с золотым тиснением на корешке. Можно предположить, что такие издания журнала Musée Français — Anglais находились в библиотеке архитектора Николая Леонтьевича Бенуа (отца А.Н. Бенуа), и именно о них говорилось в мемуарах.

Кроме того, рассказывая об отрочестве (возрасте десяти или немногим более лет), А.Н. Бенуа сообщил, что иллюстрации Г. Доре к басням французского поэта XVII столетия Ж. де Лафонтена «приводили его в восторг <...> композицией» [3, с. 248]. Здесь нужно вспомнить, что Доре иллюстрировал басни Лафонтена в 1867 г., и тогда же они были напечатаны во Франции в красочном переплете. В России басни Лафонтена с иллюстрациями Г. Доре были выпущены только в 1895 г. петербургским издателем П.П. Сойкиным (1862–1938)¹,

¹ Лафонтен Жан де. Басни Лафонтена / в пер.: Крылова, Измайлова, Дмитриева [и др.] ; с рис. Доре. Санкт-Петербург : типография П.П. Сойкина, 1895. 80 с.

так что в библиотеке Н.Л. Бенуа находилось, по-видимому, французское издание. Однако нельзя забывать и то, что о своем увлечении в десятилетнем возрасте композициями рисунков из книги басен А.Н. Бенуа свидетельствовал на склоне лет, будучи уже очень опытным художником. Скорее всего, тогда же он сформулировал и причину интереса к ним, поскольку десятилетний ребенок едва ли осознавал ее.

Характеризуя в воспоминаниях художественные ориентиры своей юности в начале 1890-х гг., А.Н. Бенуа ограничился замечанием, что его «в чрезвычайной степени пленили всякие рисовальщики», в том числе Г. Доре [3, с. 517]. Наконец, в «Художественных письмах» французского периода, шестидесятилетним человеком, А.Н. Бенуа изложил собственное видение достоинств французского мастера (особенно его карикатур и иллюстраций) с позиции истории искусства: «Доре был последним, сказавшим заключительное слово романтиком. И был он *подлинным* романтиком <...> потому, что все это *живет* у него совершенно своеобразной и необычайно интенсивной жизнью <...>» [4, с. 102]. Таким образом, А.Н. Бенуа не оставлял вниманием искусство Г. Доре на протяжении практически всей жизни, но факты влияния произведений этого мастера на его собственное творчество сегодня неизвестны.

В отличие от друга, М.В. Добужинский очень конкретен в воспоминаниях: он подробно описал свое знакомство с рисунками Г. Доре в детстве и начало увлечения ими: «Первым настоящим моим “богом”, когда мне было лет восемь-девять, стал Г. Доре. “Потерянный и возвращенный рай” Мильтона был полон его чудесных гравюр. Эти райские кущи, курчавые облака, светокрылые ангелы с мечами, страшные кольчатые змеи, низвергающиеся демоны — все восхищало меня и волновало. Да и до сих пор меня пленяет романтика этого замечательного художника» [5, с. 39]. Более того, под влиянием Г. Доре он полюбил тогда же рисовать «сражения между добрыми и злыми ангелами (это было навеяно Доре!)» [5, с. 27].

Напомним, что М.В. Добужинский родился в 1875 г., значит, в приведенном фрагменте речь идет о начале 1880-х годов. К этому времени рисунки Г. Доре снискали широкую популярность в Европе. Художнику принадлежат циклы иллюстраций к Ветхому и Новому Заветам (1866), а также к большому числу выдающихся памятников мировой литературы: роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1854), поэме Д. Алигьери «Божественная комедия» («Ад» — 1861, «Чистилище», «Рай» — 1869), роману М. Сервантеса «Дон Кихот» (1863), поэмам Дж. Мильтона «Потерянный рай» и «Возвращенный рай» (1868), сказкам Ш. Перро (1862) и многим другим произведениям.

Французские издания с иллюстрациями Г. Доре были широко известны в России и пользовались здесь большим спросом, что предопределило выпуск аналогичных книг на русском языке [6, с. 214]. Большой вклад в рост популярности иллюстраций Г. Доре внес петербургский издатель М.О. Вольф (1825–1883), выпустивший в период с 1874 по 1879 г. трехтомное подарочное издание «Божественной комедии» Данте с иллюстрациями Г. Доре². Несмотря на высокую цену, издание охотно раскупалось [6, с. 218]. Оно сыграло исключительную важную роль как в знакомстве самых широких слоев российского общества с рисунками Г. Доре, так и в увлечении ими [6, с. 220], хотя немногим ранее (1867) М.О. Вольф уже издал «Волшебные сказки» Ш. Перро в переводе И.С. Тургенева с иллюстрациями художника³.

Что касается поэм английского мыслителя, политического деятеля и литератора XVII столетия Дж. Мильтона «Потерянный рай» и «Возвращенный рай», то в России они были изданы с иллюстрациями Г. Доре в петербургском издательстве А.Ф. Маркса (1838–1904) в 1878 и в 1895 годах. В первом случае, который приходится на детство М.В. Добужинского, роскошное издание с золотым тиснением на переплете включало обе поэмы под общим названием «Потерянный и возвращенный рай»⁴.

Рассказывая об отцовской библиотеке («вырастившей» и познакомившей его с рисунками Г. Доре), М.В. Добужинский привел важную информацию о ее составе и способе пополнения: «Книги отец покупал обыкновенно у букинистов (помню таких на Литейном), но разорался и на роскошные издания, каким был, например, Мильтон <...>» [5, с. 39]. Можно предположить, что в библиотеке Валериана Петровича Добужинского находилось упомянутое выше издание А.Ф. Маркса. Английские издания поэм Дж. Мильтона с иллюстрациями Г. Доре интересующего нас времени также были дорого изданы, однако нельзя забывать, что В.П. Добужинский не владел английским языком — он знал французский и польский [5, с. 56], так что для своей библиотеки приобрел, скорее всего, русскоязычное издание.

Детские впечатления от иллюстраций Г. Доре к поэмам Дж. Мильтона не получили непосредственного продолжения в творчестве М.В. Добужин-

ского, но анализируя интерес к искусству Г. Доре и его, и Бенуа, можно видеть, что у каждого из них был «свой» художник, так же, как и у А.П. Остроумовой-Лебедевой, их товарища по объединению «Мир искусства». Тончайший рисунок, образованный веревками и цепями в оснащении парусных кораблей, определивший художественный облик ее черно-белой ксилографии «Снасти» (1917), перекликается с аналогичным мотивом и созданным им изобразительным эффектом в рисунке Г. Доре «В доках» (Inside the Docks) из книги У.Б. Джерольда «Лондон: паломничество».

Самым очевидным примером обращения М.В. Добужинского к рисункам Г. Доре является его акварель «Дьявол» (1906). Она была создана для предоставления на конкурс на тему дьявола (без каких-либо ограничений этого понятия), объявленный редакцией московского журнала «Золотое руно» в том же году. По мнению Мстислава Валериановича, «это, конечно, была глупая затея, т. к. никто из более или менее крупных художников не откликнулся, а прислано было очень много гадких вещей, так что конкурс не состоялся» [2, с. 76]. Победитель определен не был, тем не менее работы членов жюри (и М.В. Добужинского в том числе) редакция опубликовала на страницах первого номера журнала за 1907 год.

Фрагмент акварели «Дьявол» с вереницей человечков, бредущих по кругу под лапами огромного паука, не раз привлекал внимание исследователей, чего нельзя сказать об его источнике. Так, А. Сидоров, рассматривая это произведение, лишь заметил в скобках, что люди в этой «жутковатой и достаточно отвратительной сцене образуют непрерывное кольцо узников (как на известной композиции Доре — Ван Гога)» [7, с. 151]. Двадцатью годами позже Г. Стернин также был краток: «Исходя вслед за Ван Гогом из известной гравюры Доре, представляющей прогулку узников в мрачном тюремном дворе, художник использует мотив бесконечного кругового движения людей в замкнутом пространстве каменного кольца и придает ему вместе с образом Дьявола-паука значение символа человеческого бытия» [8, с. 96–97].

Речь идет о рисунке Г. Доре «Ньюгейт. Двор для прогулок» (Newgate. Exercise yard, 1872), созданном в составе цикла иллюстраций (1872) для книги «Лондон: паломничество» [1], изданной в том же году. Изображен шестиугольный двор Ньюгейтской тюрьмы (главной тюрьмы Лондона на протяжении не одной сотни лет), в котором происходит так называемый парад заключенных. Суть мероприятия заключалась в том, что преступников много раз проводили перед сыщиками во дворе тюрьмы, чтобы те могли хорошо запомнить их лица. К этому листу Г. Доре действительно обращался В. Ван Гог при создании картины «Про-

² Данте Алигьери. Божественная комедия : в 3 т. / пер. Д. Минаева ; рис. Густава Доре. [Лейпциг] : М.О. Вольф, [1874–1879].

³ Перро Ш. Волшебные сказки Перро / пер. с франц. [и предисл.] Ивана Тургенева ; рис. Густава Доре. Санкт-Петербург : Москва : М.О. Вольф, 1867. VIII, 76 с.

⁴ Мильтон Дж. Потерянный и возвращенный рай : Поэмы Джона Мильтона : С подстрочным англ. текстом : С 50 картинками Густава Доре / пер. с англ. [и биогр. очерк] А. Шульговской ; худ. Г. Доре. Санкт-Петербург : А.Ф. Маркс, 1878. 316 с.

гулка заключенных» (1890, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). В. Ван Гог воспроизвел практически копию рисунка Г. Доре, только в красках [9, с. 59–60]. Название картины, вероятно, повлияло на один из вариантов русскоязычного перевода названия рисунка Г. Доре — «Прогулка заключенных в Ньюгейте» [10, с. 107]. Заметим, что в альбоме, посвященном Г. Доре, предшествующем монографии Л. Дьякова (составлен Л.Р. Варшавским, с его же вступительной статьей), данный рисунок назван «Прогулка в тюремном дворе» [11, с. 66].

М.В. Добужинский не ставил перед собой задачи копирования. Он заимствовал мотив кругового шествия из рисунка Г. Доре «Ньюгейт. Двор для прогулок», значительно уменьшив его и обобщив детали, а также соединил его с мотивом огромного паука из рисунка Б. Пауля «Чума в Южной Африке» (*Die Pest in Südafrika*) с обложки мюнхенского сатирического еженедельника *Simplicissimus* (1901, № 47). В нем представлена сатира на события Англо-бурской войны (1899–1902), очевидно, ее партизанский этап [12, с. 99]. Это было нужно художнику для выражения собственного замысла образа дьявола как сочетания идей зависимости и несвободы, что он сам поясняет в ответе на просьбу читателя объяснить значение своего произведения. «Несвободу» художник считал «тягчайшим из духовных переживаний» [13, с. 53].

В настоящее время неизвестны факты, свидетельствующие об интересе М.В. Добужинского к искусству В. Ван Гога, поэтому вопрос о влиянии картины французского мастера на выбор рисунка Г. Доре в качестве одного из источников для своей акварели никогда не поднимался. Скорее всего, М.В. Добужинский обратился к рисунку «Ньюгейт. Двор для прогулок» под влиянием впечатлений от произведений Ч. Диккенса, одного из его любимых писателей [14, с. 353]. В ряде его романов и очерков описана Ньюгейтская тюрьма в крайне негативной форме, в т. ч. в романе «Приключения Оливера Твиста», который художник читал еще ребенком [5, с. 82]. Приведенные выше доводы свидетельствуют не только в пользу непосредственного знакомства М.В. Добужинского с рисунком Г. Доре «Ньюгейт. Двор для прогулок», но и с книгой [1], в которой он был воспроизведен.

В 1869 г. английский журналист и писатель У.Б. Джеррольд (1826–1884) предложил Г. Доре, уже приобретшему широкую славу рисовальщика и иллюстратора, выполнить рисунки для его книги о Лондоне. У.Б. Джеррольд предполагал показать город во всем его многообразии: во время работы и отдыха, спящим и бодрствующим, богатым и бедным [10, с. 94]. В течение многих дней и ночей они вместе с художником исследовали Лондон — от элитарных мест, обычно посещаемых знатью и со-



Рис. 1. Г. Доре. Блюгейт-филдс в Шадвелле (Улица бедняков ночью) [1]



Рис. 2. Г. Доре. Хаундсдич (Продавец статья) [1]



Рис. 3. М.В. Добужинский. Окно парикмахера. 1906. Бумага, гуашь. Государственная Третьяковская галерея [13]

стоятельными горожанами, до нищих районов, где обитали самые низы [10, с. 94]. В результате Г. Доре создал цикл из 180 рисунков, 55 из которых воспроизведены в книге «Лондон: паломничество» как страничные иллюстрации, остальные — меньшего размера. Рисунки Г. Доре гравировали для этого издания несколько мастеров, в т. ч. Ж.Ф. Гошар (J.F. Gauchard), Л. Саржент (L. Sargent), П. Жонар (P. Jonnard), А.-Ф. Паннемаркер (A.-F. Pannemaker) [15, р. 148]. Книга пользовалась успехом: в 1876 и 1878 гг. она выдержала несколько изданий не только в Великобритании, но и во Франции, только с текстом Л. Эно [15, р. 148]. Гравюры в этих изданиях были те же, что и в первом.

Среди многочисленных иллюстраций книги особого внимания заслуживают листы с изображением ночных улиц, освещенных яркими одиночными фонарями, например «Рынок Ковент Гарден, раннее утро» (Covent Garden market, early morning) или «Закуски Уайтчепела» (Whitechapel Refreshments). В первом случае еще темная площадь плотно заполнена рабочим людом, который готовится к открытию рынка. Во втором — обитатели бедных кварталов собрались около лоточника. В то же время лист «Блюгейт-филдс в Шад-

велле» (Bluegate Fields in Shadwell) (рис. 1), более известный в русскоязычной литературе под названием «Улица бедняков ночью» [10, с. 97], представляет погруженную во мрак улицу, освещенную единственным фонарем, и прижавшихся к затемненным стенам людей. То же можно видеть в листе с «говорящим» названием «Уайтчепел. Укромное место» (Whitechapel. A Hiding Place) и в листе «Хаундсдич» (Houndsditch) (рис. 2), также известном под названием «Продавец старья» [10, с. 109]. В данном случае важно не содержание, а формальное решение сцены: ночная улица освещена единственным фонарем, который выхватывает светлый участок из ночного мрака.

Этот частый мотив в рисунках Г. Доре близко перекликается с аналогичным мотивом в гуаши М.В. Добужинского «Окно парикмахера» (1906, Государственная Третьяковская галерея, далее ГТГ) (рис. 3), который он также использовал в пастели «Вильно. Ночной мотив» (1910, ГТГ) и гуаши «Ночь в Петербурге» (1924, ГТГ). Принимая во внимание большое количество в книге «Лондон: паломничество» рисунков с изображением ночных сцен, освещенных одиночными фонарями, а также очевидное знакомство с ней М.В. Добужинского, можно утверждать, что идею формального решения гуаши «Окно парикмахера» и последующих близких ей произведений художник воспринял из лондонских рисунков Г. Доре. В его ночных сценах Лондона, очень эффектных с художественной точки зрения благодаря переданному в них контрасту яркого света и насыщенной тени, М.В. Добужинский увидел, по всей видимости, способ воплотить литературные впечатления из произведений Х.К. Андерсена, Ф.М. Достоевского и Ч. Диккенса, связанные с горящим уличным фонарем и жизнью ночных улиц.

Если роль сказок Х.К. Андерсена и романов Ф.М. Достоевского в творчестве М.В. Добужинского затронута в литературе о художнике, то вопрос о произведениях Ч. Диккенса в данном аспекте еще ждет своего исследования. На страницах воспоминаний М.В. Добужинский не раз отмечал увлечение этим писателем, особенно ему импонировали описания уюта в его сочинениях [5, с. 206].

В письме А.Н. Бенуа из Лондона в 1914 г. он рассказывал о книгах и героях Ч. Диккенса, которые повлияли на его восприятие этого города: «Какая здесь масса антикваров! Я кое-что купил, был конечно в Old Curiosity Shop (Лавка древностей. — А. З.) — диккенсовской, но там ничего интересного, только диккенсовские сувениры. Мы здесь зачитываемся Диккенсом, я привез с собой, и с детьми ходим в поисках знакомых мест, отыскивали старую гостиницу, где, верно, встретился Пикквик первый раз со своим Самом и где изловили Джингля, и ходим по тем местам, где была долговая тюрьма

Marshalsea (Маршалси. — А. 3.) из “Крошки Доррит” <...>» [16, с. 64].

Текст письма не оставляет сомнений, что М.В. Добужинский был хорошо знаком с романом Ч. Диккенса «Лавка древностей» (1840). В частности, в пользу этого свидетельствуют слова художника, что в гимназические годы они с отцом оба увлекались Диккенсом, читали его вслух: «У нас были все его романы в отличном переводе <...>» [5, с. 96].

На страницах романа «Лавка древностей» не единожды можно встретить упоминание фонарей на вечерних улицах. Так, роман начинается словами рассказчика, который признается в своем предпочтении вечернего времени для прогулок по Лондону: «Я пристрастился к поздним прогулкам... потому, что темнота больше располагает к размышлениям о нравах и делах тех, кого встречаешь на улицах. Ослепительный блеск и сутолока полдня не способствуют такому бесцельному занятию. Беглый взгляд на лицо, промелькнувшее в свете уличного фонаря или перед окном лавки, подчас открывает мне больше, чем встреча днем...» [17, с. 9]. Кроме того, уличный фонарь становится «соучастником» создания настроения повествования: «Наступил вечер. Старик и девочка по-прежнему бродили по уже опустевшим улицам, угнетаемые все тем же чувством одиночества и сознанием, что они никому не нужны. Фонари и освещенные окна лавок только усиливали эту тоску бесприютности, ускоряя приход ночи и темноты» [17, с. 374]. Описания вечернего уличного фонаря Ч. Диккенса словно воспроизведены в лондонских рисунках Г. Доре, который также был большим почитателем писателя [18, с. 304]. Принимая во внимание давнее знакомство М.В. Добужинского с романом «Лавка древностей», можно заключить, что именно это произведение повлияло на его обращение к лондонским рисункам Г. Доре, воздействуя на формирование многогранного образа уличного фонаря (тревожный, печальный, унылый) в творчестве русского художника.

Наконец, нужно сказать несколько слов о листе «Над Лондоном — по железной дороге» (Over London — by rail) на офорт М.В. Добужинского «Крыши» (1901, Государственный Русский музей), воплотивший один из его первых петербургских мотивов. В офорте изображена сложная композиция из фрагментов крыш, технических сооружений на них и окон, которую образуют верхние этажи зданий Петербурга, если смотреть на них со стороны двора или из окна, выходящего во двор. Скорее всего, это доходные дома на Васильевском острове, где М.В. Добужинский жил в начале 1900-х годов. Выбор сложной композиции из архитектурных фрагментов, не парадных и совершенно лишенных декоративного значения, а также передача разнообразных поверхностей (и особенно кирпичной

кладки) демонстрируют влияние рисунка Г. Доре «Над Лондоном — по железной дороге».

Мастерское фрагментирование и удачное размещение композиции на листе позволили М.В. Добужинскому, как в свое время и Г. Доре, создать красивое произведение из неприглядного мотива. Кроме того, рисунок кирпичной кладки отвечает эстетике мюнхенской журнальной графики, с которой М.В. Добужинский познакомился и которой увлекся во время своего пребывания в Мюнхене в 1899—1901 годах. Брусчатка, каменная и кирпичная кладка часто становились объектом изображения в рисунках, например, Т.Т. Хайне [19, с. 52], Б. Пауля [20, р. 10], Й. Заттлера [21, с. 15], превращаясь в самобытный орнамент. Эти мотивы воспринял и М.В. Добужинский, который использовал их самобытную декоративность в виньетках для журналов «Мир искусства» [21, с. 51] и «Аполлон» [22, с. 45]. Можно предположить, что его интерес к данным мотивам в мюнхенской журнальной графике был «подготовлен» рисунками Г. Доре с аналогичными мотивами — кирпичная кладка встречается в них особенно часто. Значит, знакомство М.В. Добужинского с книгой «Лондон: паломничество» состоялось, скорее всего, как минимум до его отъезда в Германию.

Приведенные наблюдения позволяют увидеть, что рисунки Г. Доре из книги У.Б. Джеррольда послужили художественными и иконографическими источниками для визуального воплощения немногочисленных, но очень разных образов. В их ряду одновременно оказались мотивы городских крыш, горящего уличного фонаря и «несвободы» как одной из составляющих образа дьявола. Это не только расширяет существующее представление об источниковой базе творчества М.В. Добужинского, но и позволяет уточнить генезис его искусства. Выявление изданий, благодаря которым М.В. Добужинский и А.Н. Бенуа познакомились с рисунками Г. Доре, наглядно демонстрирует, насколько разными оказались их пути к одному и тому же художнику, «своему» для каждого.

Список источников

1. *Jerrold W.B.* London : A Pilgrimage. London : Grant & Co., MDCCCLXXII [1872]. 191 p.
2. *Добужинский М.В.* Письма / [подг. Г.И. Чугунов]. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2001. 444 с.
3. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания : в 5 кн. Кн. 1—3. Москва : Наука, 1993. 711 с.
4. *Бенуа А.Н.* Художественные письма. 1930—1936. Газета «Последние новости», Париж. Москва : Галарт, 1997. 404 с.
5. *Добужинский М.В.* Воспоминания / изд. подгот. Г.И. Чугунов. Москва : Наука, 1987. 477 с.
6. *Либрович С.Ф.* На книжном посту : воспоминания, записки, документы. Петроград ; Москва : товарищество М.О. Вольф, 1916. 496 с.

7. Сидоров А.А. Русская графика начала XX века. Москва : Искусство, 1969. 249 с.
8. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. Москва : Искусство, 1988. 285 с.
9. Бессонова М.А., Георгиевская Е.Б. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Собрание живописи. Франция второй половины XIX — XX века. Москва : Красная площадь, 2001. 399 с.
10. Дьяков Л.А. Гюстав Доре. Москва : Искусство, 1983. 136 с.
11. Варшавский Л.Р. Гюстав Доре. Москва : Искусство, 1966. 79 с.
12. Завьялова А.Е. Знать врага в лицо. «Пауки» Мстислава Добужинского // Собрание: иллюстрированный журнал по искусству : наследие и современность. 2011. № 1 (28). С. 96–101.
13. Чугунов Г.И. Мстислав Валерианович Добужинский, 1875–1957. Ленинград : Художник РСФСР, 1984. 299 с.
14. Чугунов Г.И. М.В. Добужинский и его «Воспоминания» // Добужинский М.В. Воспоминания. Москва : Наука, 1987. С. 321–365.
15. Doré. L'imaginaire au pouvoir. Musée d'Orsay — Musée des beaux-arts du Canada, 2014. 336 p.
16. Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский : переписка (1903–1957) / сост., подг. текста и коммент. И.И. Выдрин. Санкт-Петербург : Сад искусств, 2003. 301 с.
17. Диккенс Ч. Лавка древностей // Собрание сочинений : в 30 т. Т. 7 / пер. с англ. Н. Волжиной ; коммент. Ю. Кагарлицкого. Москва : Художественная литература, 1958. 647 с.
18. Gustave Doré. 1832–1883 : Catalogue de l'exposition. Strasbourg : Musée d'art modern, 1983. 343 p.
19. Мир искусства: [журнал]. 1903. № 1.
20. Simplicissimus: [журнал]. 1902. Vol. 7 (2).
21. Мир искусства: [журнал]. 1902. № 12.
22. Аполлон: [журнал]. 1910. № 7.

Drawings by Gustave Doré in M.V. Dobuzhinsky's Works

Anna E. Zavyalova

Russian Academy of Arts, 21, Prechistenka Str.,
Moscow, 119034, Russia
ORCID 0000-0003-2704-0486; SPIN 6024-1129
E-mail: annazav@bk.ru

Abstract. *The relevance of the article is determined by the fact that drawings by Gustave Doré, one of Mstislav Dobuzhinsky's favorite artists, reproduced in various publications, have never been the object of special research as artistic sources of this artist's works.*

The scientific novelty of this article lies in the fact that it is the first attempt to analyze the influence of Doré's drawings on Dobuzhinsky's works. The author applies a complex method that combines a source analysis of the artist's memoirs and letters and a comparative formal analysis of his works with Doré's works. The article compares the pictorial motifs in Dobuzhinsky's drawings with similar motifs in Charles Dickens' novels "The Old Curiosity Shop" and "Little Dorrit". These works by Dickens, as well as the motifs that could have attracted Dobuzhinsky's attention in them, were identified on the basis of an analysis of the artist's letters. The article reveals that a significant influence on Dobuzhinsky's works "Barbershop Window" (1906), "Vilna. Nocturnal Scene" (1910), "A Night in St. Petersburg" (1924) and the etching "Roofs" (1901) was rendered by Doré's drawings "Whitechapel. A Hiding Place", "Bluegate Fields in Shadwell" and "Over London — by Rail", made for the book "London. A Pilgrim-

age" by W.B. Jerrold. The author also finds that Doré's drawing "Inside the Docks" from this publication influenced Anna Ostroumova-Lebedeva's woodcut "Tackles" (1917). The article identifies the books with illustrations by Gustave Doré, based on which Mstislav Dobuzhinsky and Alexandre Benois became acquainted with this artist's work.

Key words: M.V. Dobuzhinsky, Russian art of the late 19th — early 20th century, drawing, Gustave Doré, G. Doré in Russia, London. A Pilgrimage, Charles Dickens, Alexandre Benois, Anna Ostroumova-Lebedeva.

Citation: Zavyalova A.E. Drawings by Gustave Doré in M.V. Dobuzhinsky's Works, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 596–603. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-596-603.

References

1. Jerrold W.B. *London: A Pilgrimage*. London, Grant & Co. Publ., MDCCCLXXII, 191 p.
2. Dobuzhinsky M.V. *Pis'ma* [Letters]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001, 444 p.
3. Benois A.N. *Moi vospominaniya: v 5 kn. Kn. 1–3* [My Memoires: in 5 books. Book 1–3]. Moscow, Nauka Publ., 1993, 711 p.
4. Benois A.N. *Khudozhestvennye pis'ma. 1930–1936. Gazeta "Poslednie novosti", Parizh* [Art Letters. 1930–1936. The Newspaper "Latest News", Paris]. Moscow, Galart Publ., 1997, 404 p.
5. Dobuzhinsky M.V. *Vospominaniya* [Memoires]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 477 p.
6. Librovich S.F. *Na knizhnom postu: vospominaniya, zapiski, dokumenty* [At the Book Post: Memoirs, Notes, Docu-

- ments]. Petrograd, Moscow, Tovarishestvo M.O. Vol'f Publ., 1916, 496 p.
7. Sidorov A.A. *Russkaya grafika nachala XX veka* [Russian Graphics of the Early 20th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969, 249 p.
 8. Sternin G.Yu. *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1900–1910-kh godov* [The Artistic Life of Russia in the 1900s–1910s]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, 285 p.
 9. Bessonova M.A., Georgievskaya E.B. *GMII im. A.S. Pushkina. Sobranie zhivopisi. Frantsiya vtoroi poloviny XIX – XX veka* [Pushkin State Museum of Fine Arts. Collection of Paintings. France of the Second Half of the 19th – 20th Century]. Moscow, Krasnaya Ploshchad' Publ., 2001, 399 p.
 10. Dyakov L.A. *Gustave Doré*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983, 136 p. (in Russ.).
 11. Varshavsky L.R. *Gustave Doré*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966, 79 p. (in Russ.).
 12. Zavyalova A.E. To Know the Enemy by Sight. "The Spiders" by Mstislav Dobuzhinsky, *Sobranie: illyustrirovanyi zhurnal po iskusstvu: nasledie i sovremennost'* [Collection: Illustrated Art Magazine: Heritage and Modernity], 2011, no. 1 (28), pp. 96–101 (in Russ.).
 13. Chugunov G.I. *Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky, 1875–1957*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1984, 299 p.
 14. Chugunov G.I. M.V. Dobuzhinsky and his "Memoires", *Dobuzhinskii M.V. Vopominaniya* [Dobuzhinsky M.V. Memoires]. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 321–365 (in Russ.).
 15. Doré. *L'imaginaire au pouvoir. Musée d'Orsay – Musée des beaux-arts du Canada*, 2014, 336 p.
 16. Vydrin I.I. (ed.) *Aleksandr Nikolaevich Benue i Mstislav Valerianovich Dobuzhinskii: perepiska (1903–1957)* [Alexandre Nikolayevich Benois and Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky: Correspondence (1903–1957)]. St. Petersburg, Sad Iskusstv Publ., 2003, 301 p.
 17. Dickens Ch. The Old Curiosity Shop, *Sobranie sochinenii v 30 t. T. 7*. [Collected Works in 30 Volumes. Volume 7]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1958, 647 p. (in Russ.).
 18. *Gustave Doré. 1832–1883: Catalogue de l'exposition*. Strasbourg, Musée d'Art Moderne Publ., 1983, 343 p.
 19. *Mir iskusstva* [The World of Art], 1903, no. 1.
 20. *Simplicissimus*, 1902, vol. 7 (2).
 21. *Mir iskusstva* [The World of Art], 1902, no. 12.
 22. *Apollon* [Apollo], 1910, no. 7.

НОВИНКА



«Прекрасная была сия самая первая печать: кругла, мерна, чиста»: Книжная культура эпохи Петра I : материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 2–3 июня 2022 г.) / М-во культуры РФ, Российская гос. б-ка, НИО редких книг (Музей книги) ; [сост., отв. ред. Д.Н. Рамазанова]. Москва : Пашков дом, 2022. 375, [1] с. : ил.

Настоящее издание содержит статьи и материалы, представленные на Международной научной конференции о книжной культуре эпохи Петра I, прошедшей в Российской государственной библиотеке 2–3 июня 2022 года.

Материалы, вошедшие в сборник, охватывают пять тематических разделов, связанных с новейшими исследованиями изданий петровского времени в российских и зарубежных собраниях, судеб отдельных экземпляров и книжных коллекций XVIII в., технологических новаций в книгопечатном деле, восприятия образа Петра в изданиях XVIII–XX веков. Особое внимание уделено русско-сербским книжным связям XVIII века.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: rsl.ru/pashkovdom

Д.В. ФОМИН

ГЕРОИ МОРИСА МЕТЕРЛИНКА В РУССКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ

Дмитрий Владимирович Фомин,

Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек
в информационном обществе,
ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат исторических наук
ORCID 0000-0002-9931-6288
E-mail: dfomin13@yandex.ru

Реферат. В статье рассматриваются графические циклы русских художников, созданные по мотивам произведений бельгийского писателя, драматурга и философа Мориса Метерлинка. Огромное влияние этого автора на отечественную культуру Серебряного века, увы, не нашло адекватного, полноценного воплощения в книжной графике, однако сказалось в нескольких значительных работах таких видных мастеров, как С.Ю. Судейкин, Н.К. Рерих, Б.И. Анисфельд, В.В. Спасский. Их произведения на темы метерлинковских пьес сближает, помимо принадлежности к стилевым исканиям модерна, стремление к символическому, ассоциативному истолкованию первоисточника, умение использовать для раскрытия его смысла все элементы книжного ансамбля. Намечившаяся было в 1910-х гг. традиция графической интерпретации сюжетов и образов М. Метерлинка была прервана на несколько десятилетий. Художники книги снова стали проявлять интерес к творчеству писателя лишь в 1970-х годах. Иллюстраторы конца XX — начала XXI в. сосредоточили свое внимание на одном, самом известном в России произведении драматурга — на феерии «Синяя птица». Они испробовали разнообразные способы ее

изобразительной трактовки — от чисто реалистического (Б.А. Дехтерев) до гораздо более условных, откровенно гротескных (Е.А. Силина, В.И. Цикота), от попыток строгого следования духу и букве первоисточника (С.А. Коваленков) до вольных импровизаций на предложенную автором тему (Г.А.В. Траугот, Б.П. Свешников, И.Ю. Олейников). Отмечается правомерность столь непохожих друг на друга прочтений знаменитой пьесы, ценность их одновременного присутствия в книжной культуре.

Ключевые слова: М. Метерлинк, Синяя птица, символизм, аллегория, иллюстрация, книжная графика, детская книга, изобразительное искусство.

Для цитирования: Фомин Д.В. Герои Мориса Метерлинка в русской книжной графике // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 604—615. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-604-615.

Творчество выдающегося бельгийского писателя, драматурга, философа, лауреата Нобелевской премии по литературе Мориса Метерлинка (1862—1949) оказало, как известно, огромное влияние на отечественных литераторов и деятелей театра, читателей и зрителей. На рубеже XIX—XX вв. стремление писателей, издателей, режиссеров популяризировать и интерпретировать произведения этого автора «создало феномен “русского Метерлинка” и обозначило целую эпоху в русской культуре» [1, с. 7]. В начале XX столетия в России вышли в свет несколько собраний сочинений выдающегося символиста, постоянно печатались отдельные издания его произведений; «в том числе в серии “Дешевая библиотека”, рассчитанной

на самый широкий круг читательской аудитории. Кроме того, в 1890–1900-х гг. к Метерлинку обращался почти каждый из теоретиков и практиков “новой литературы” и “нового театра”... и это обращение <...> часто переносилось в сферу художественного эксперимента» [1, с. 7]. Правда, всеобщее увлечение творчеством «певца хрустальных грез Фламандии прекрасной» [2, с. 4] проявилось в разных видах искусства, если можно так выразиться, неравномерно. В книжной графике Серебряного века «эпоха Метерлинка», как ни странно, оставила лишь немного заметных следов.

Однако этот пробел отчасти восполнили отечественные иллюстраторы конца XX — начала XXI века. Задача статьи — с помощью книговедческих, искусствоведческих, источниковедческих методов проанализировать и сопоставить наиболее интересные, значительные иллюстрированные издания произведений драматурга, проследить, как менялись со временем трактовки его образов и сюжетов русскими художниками.

Драма «Смерть Тентажиля» была выпущена в 1903 г. с четырьмя рисунками С.Ю. Судейкина [3]. Как отмечает искусствовед Д.З. Коган, художник, дебютировавший в качестве иллюстратора, «не стремился прочесть и раскрыть... жизненное содержание, зашифрованное в символических образах. Гораздо больше его усилия были направлены на “стильность” интерпретации символа. И эта “стильность” нашла свое воплощение в ярко выраженном, всепоглощающем линейном начале, с акцентом на арабесковую изощренность...» [4, с. 11]. Действительно, график не пытается конкретизировать образы обреченного на гибель героя и его красавиц-сестер, намечает их бегло, приблизительно. В каждой композиции фигуры персонажей и детали интерьера, очертания предметов и провалы черного фона вовлечены в сложную ритмическую игру плотных пятен туши и стремительных тонких штрихов. Изящество линий приносится в жертву их динамике, пластичности, нервному напряжению: они то сплетаются в затейливые узоры, то рассыпаются по листу, то снова сливаются, образуя четкие контуры (рис. 1).

С помощью дополнительной золотой краски художник расставляет важные смысловые и ритмические акценты. В некоторых случаях золотые штрихи только обводят уже обозначенные черной тушью абрисы фигур или завитки орнамента, но иногда они ведут самостоятельную партию, рисуя выходящие локоны героинь или зловещую, ухмыляющуюся маску, внезапно возникающую под сводами потолка. Через два года после выхода книги оформление «Смерти Тентажиля» в постановке В.Э. Мейерхольда положит начало блистательной карьере С.Ю. Судейкина — театрального художника.

В 1906–1907 гг. в петербургском издательстве М.В. Пирожкова увидело свет трехтомное собра-



Рис. 1. С.Ю. Судейкин. Иллюстрация к драме М. Метерлинка «Смерть Тентажиля» [3]

ние сочинений драматурга с рисунками трех мастеров: уже публиковавшиеся за рубежом иллюстрации соотечественников автора, бельгийских графиков Шарля Дудле и Жоржа Минне были дополнены выполненными специально для этой книги композициями Н.К. Рериха [5]. По недосмотру редакторов в выходных данных первого тома указана только фамилия русского художника; во втором и третьем томах эту ошибку исправили, однако читатель мог только гадать об авторстве каждого конкретного рисунка. В результате возникшей путаницы рецензенты совершенно безосновательно обвиняли Н.К. Рериха в том, что он пытался выдать работы иностранных коллег за свои, ругали его за «чужие грехи». Например, критик «Нового времени» В.П. Буренин резко отчитывал художника за увлечение «всякими модными фокусами», «деланность и кривлянье», нарочитую лубочность [6], а средоточием всех этих пороков признал... заставку, выполненную Ш. Дудле.

Впрочем, работа мастера удостоилась и хвалебных откликов в прессе. Например, искусствовед и литератор О.Г. Базанкур писала в газете «Слово»: «Кто любит, ценит и понимает (вернее сказать, кто *думает*, что понимает) Метерлинка, тому понравятся и иллюстрации Рериха — такие же смутные, недосказанные, в намеках, как и драмы <...>. Надо признать, что иллюстрации действительно *выражают* Метерлинка, но не думаю, чтобы этому настроению и направлению <...> удалось остаться в будущих веках, скорее будут смотреть на это <...> как на искание новых путей...» [цит. по: 7, с. 133].

В частном письме Н.К. Рерих признавался, что приступил к выполнению издательского заказа в большой спешке: «...теперь я бешено галопирую по драмам Метерлинка, пятная их иллюстрациями» [цит. по: 7, с. 132]. Однако это не сказалось на качестве цикла. Композиции Н.К. Рериха (чаще всего они играют роль заставок) и в самом деле созвучны стилистике пьес: они органично сочетают в себе декоративность и повествовательное начало, некоторые из них слегка стилизованы под средневе-



Рис. 2. Н.К. Рерих.
Заставка к драме М. Метерлинка «Слепые» [5, т. 1]

ковые гравюры. Довольно скуными графическими средствами художник добивается драматического напряжения, ощущения таинственной многозначительности происходящего, дает понять зрителю, что авторские аллегории не следует воспринимать буквально. Фигуры героев, как правило, помещены в замкнутое, давящее на них пространство, из которого они пытаются выбраться. Важную роль играют здесь архитектурные или пейзажные детали, наделенные символическим смыслом: приземистые, толстые колонны, с трудом удерживающие стрельчатые своды (пьеса «Ариана и Синяя Борода»), ступени и кованые засовы на тяжелых дверях (пьеса «Сестра Беатриса»), обтесанные временем круглые камни и шершавые древесные стволы (пьеса «Слепые», рис. 2).

Первый перевод самой популярной в России пьесы М. Метерлинка «Синяя птица», «снискавшей славу романтической сказки, завершающей традицию европейского романтизма» [8, с. 449], был опубликован в литературно-художественном альманахе издательства «Шиповник» в том же 1908 г., когда автор закончил работу над текстом. Том оформлен изящными виньетками Б.И. Анисфельда [9]. Рисунки, родственные образному миру писателя, представляют собой не столько иллюстрации, сколько декоративные элементы книжного ансамбля, украшения страниц, по стилю они близки к журнальной графике художников объединения «Голубая роза».

Особенно выразителен шмуцтитул: два человека, одетые в античные хитоны, ведут непринужденную беседу, оживленно жестикулируют, а над ними парит в небе огромная птица. Эти фигуры вписаны в ажурную рамку из густых зарослей кустарника, окружены массивным скоплением тщательно прорисованных листьев. Помещенные в нижней ча-

сти листа название пьесы и фамилия автора словно не написаны, а аккуратно вышиты, эти надписи служат прочным фундаментом всей точно сбалансированной композиции (рис. 3). В остальных более «отвлеченных» виньетках искусно варьируются расхожие мотивы графики тех лет. Процессия призрачных фигур в длинных белых одеяниях бредет куда-то по ночному лесу, а смыкающиеся кроны деревьев напоминают по форме гигантский бутон, светильник или чашу, покрытую растрескавшейся эмалью. Три маски вплетаются в орнаментальную канву расшитого затейливыми узорами, украшенного мелкими жемчужинами пояса. Симметричная композиция из ветвей, листьев, ягод представляет собой подобие театрального занавеса. Более полно и ярко Б.И. Анисфельд выразит свое понимание феерии М. Метерлинка десять лет спустя, когда оформит оперу по ее мотивам на сцене нью-йоркской Метрополитен-опера; на премьере будет присутствовать сам драматург, а один из критиков назовет художника алхимиком цвета.

Определенный интерес представляет также одна из первых попыток приспособить знаменитую пьесу к детскому восприятию — ее адаптированный пересказ, озаглавленный «Голубая птица», выпущенный в 1910 г. в Москве в оформлении В.В. Спасского [10]. В одном из современных исследований по истории детской книги это издание приводится в качестве примера полиграфической продукции типографии «Печатник», которая качественно воспроизводила «иллюстрации в 2–3 краски, наносила золочение и серебрение на элементы рисунка на обложке и в текстовом блоке» [11, с. 152]. Книга типична и для издательства А.Д. Ступина, которое обрело свое лицо, свой «фирменный стиль» во многом благодаря усилиям В.В. Спасского и его коллег, также работавших в рамках эстетической концепции модерна, понятой несколько наивно и прямолинейно.

Скорее всего, зрительный ряд «Голубой птицы» создавался под впечатлением от знаменитого спектакля, поставленного в 1908 г. К.С. Станиславским, Л.А. Сулержицким и И.М. Москвиным на сцене Московского художественного театра в оформлении В.Е. Егорова. Некоторые рисунки (например, первое появление феи Берилуны) почти «дословно» воспроизводят конкретные мизансцены постановки МХТ, детали декораций, костюмов и грима актеров. На голубом фоне обложки снизу белыми пятнами обозначены фигуры идущих «длинной вереницей» персонажей, сверху видна серебряная полоска неба с силуэтами волшебных птиц. Можно упрекнуть иллюстратора, да и автора пересказа в упрощении, обеднении содержания феерии, в том, что глубокая, трагическая философская притча превратилась в благостную, слащавую рождественскую сказку. Но подобные претензии современники адресовали и великому спектаклю.

Рисунки В.В. Спасского далеки от совершенства, порой несколько небрежны, но, пожалуй, именно последовательное применение основных приемов графики модерна является их главным достоинством, помогает сохранить связь зрительного ряда с замыслом драматурга, четко маркирует принадлежность книги к определенной эпохе. Оформитель мастерски использует выразительные возможности всех элементов книжного ансамбля, скажем, инициалов (буква «А» становится рамкой для портрета феи, а «С» превращается в лодку, в которой плывут Тильтиль и Митиль) или удачно скомпонованных лаконичных заставок. Представляя читателям новых героев, художник часто ограничивается визуальными ремарками, вмонтированными в наборную полосу.

Безусловно, работы С.Ю. Судейкина, Н.К. Рериха, Б.И. Анисфельда, В.В. Спасского представляют существенный интерес с точки зрения истории книги, но, если не принимать в расчет нескольких среднего художественного качества обложек, этим, к сожалению, и ограничиваются графические приношения отечественных мастеров Серебряного века «современнейшему из современных гениев» [1, с. 67] (выражение Д.С. Мережковского). В советский период М. Метерлинка был объявлен писателем, чуждым пролетарской идеологии, реакционным мистиком, его произведения не запрещались, но печатались крайне редко. «Писатель, еще столь недавно будораживший воображение самых выдающихся людей русской культуры, постепенно стал принадлежностью истории, классиком. Ему привычно выделялось положенное место в учебниках и университетских курсах — и только, — пишет литературовед Н.В. Марусьяк. — Однако на новом “рубеже веков” ситуация начала меняться...» [1, с. 33]. Видимо, неслучайно новый всплеск интереса графиков к наследию М. Метерлинка можно было наблюдать уже в 1970-х гг., когда в искусство книги пришло новое поколение нестандартно мыслящих, склонных к рискованным творческим экспериментам художников. Для них, как отмечает Ю.Я. Герчук, «иллюстрация оказывается не столько графическим рассказом <...> сколько целостной, обобщенно-символической моделью художественного мира писателя» [12, с. 111].

Данная характеристика вполне применима к творчеству видного представителя неофициального, нонконформистского искусства Б.П. Свешникова. Его красочные рисунки к нескольким пьесам бельгийского драматурга помещены на цветных вклейках тома «Библиотеки всемирной литературы», содержащего произведения Э. Верхарна и М. Метерлинка (1972). По манере исполнения эти композиции близки станковым полотнам художника. Его коллега И.И. Кабаков точно описал важную особенность свешниковской живописи: отдельные разрозненные мазки создают «стран-

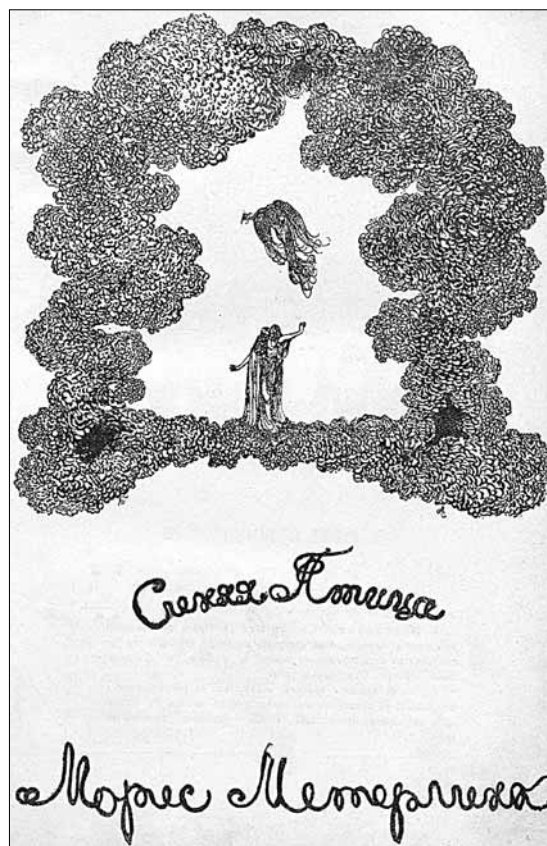


Рис. 3. Б.И. Анисфельд.
Шмуцтитул литературно-художественного альманаха
издательства «Шиповник» [9]

ное фосфоресцирующее свечение в разных местах картины, абсолютно не связанное с тем предметным миром и с тем сюжетом, который изображен. <...> Но вся сила и энергия... этих вещей лежит в той бесконечно сложной и богатой пуантели, которая и есть главный предмет изображения...» [13]. Порой в хороводе пульсирующих, переливающихся разными оттенками цветовых пятен узнаются цитаты из работ старых мастеров; например, иллюстрация к драме «Слепые» явно отсылает к известнейшей картине Питера Брейгеля Старшего.

Заметным событием в искусстве книги 1970-х гг. стал выход в свет «Синей птицы» в переводе Н.М. Любимова с иллюстрациями братьев А.Г. и В.Г. Трауготов (1975). Рисунки, выполненные акварелью по влажной бумаге, занимают в книге не меньше места, чем текст; их местами расплывчатая, намеренно нечеткая фактура подчеркивает призрачный, иллюзорный характер изобразительного повествования. Однако новаторство этого цикла не в его формальных особенностях, а в самом характере интерпретации первоисточника, в непривычной свободе обращения с ним. «Нас интересовала эта пьеса как одна из вершин символизма, — отмечал В.Г. Траугот. — Когда мы приступали к “Синей птице”, то перечи-

тали всего Метерлинка, занимались его эпохой, и у нас возникла идея сделать “антимхатовскую” книгу. Говоря упрощенно, нам хотелось показать автора настоящим символистом и обязательно связать его образы с нашей жизнью» [14, с. 259].

Однако для создания «антимхатовского» графического цикла художники применяли метод, очень близкий к системе К.С. Станиславского: перевоплощались в героев, искали точки пересечения пьесы с собственными судьбами, использовали для постижения авторского замысла свой жизненный опыт. Мелькающие на страницах сцены и персонажи — это череда смутных видений, всплывающих в памяти или порожденных игрой фантазии. Иллюстраторы не только и не столько комментировали развитие сюжета, сколько фиксировали те ассоциации, которые вызывал у них прочитанный текст, вслед за героями отправлялись в путешествие по собственной Стране воспоминаний. Поэтому неожиданным, но по-своему логичным выглядит появление в книге героев и мотивов, не предусмотренных М. Метерлинком: друзей и членов семьи Трауготов, их соседей по коммунальной квартире, страшных картин блокадного быта. Впрочем, даже зная биографии художников, очень непросто до конца понять событийный подтекст этого загадочного, исповедального цикла, угадать реальных прототипов множества персонажей. Но глубоко личные воспоминания иллюстраторов, перемешанные с многочисленными историко-культурными аллюзиями, располагают читателя к столь же личностному, субъективному восприятию текста. Как писал в послесловии искусствовед М.Ю. Герман, «рисунки в книге раскрепощают наше представление о происходящих в ней событиях: они возбуждают, подстегивают воображение... И вот художники высвечивают резким и вовсе не сентиментальным светом новую грань старой сказки. Тревожная феерия оборачивается вдруг суровой реальностью...» [15, с. 269].

При всех вольностях, которые допускают художники по отношению к тексту, иллюстрации дают ключ к верному пониманию пьесы — не столь жизнеутверждающей, как это казалось многим интерпретаторам, но и совсем не безысходной. Здесь господствуют тусклые, приглушенные краски, холодные тона, жесткие и лаконичные композиционные схемы, неровные, нервные линии. Герои словно погружены в вязкую, мглистую среду, подчас они почти полностью растворяются в тумане. Вместо волшебных дворцов неприкаянные путешественники то и дело оказываются во всевозможных «странных местах». Скажем, когда в разговоре персонажей упоминается еще не родившийся человек, способный победить Смерть, Трауготы изображают врачей в операционной, а когда речь заходит об искусстве будущего, о радости созерцать прекрасное, действие переносится в мастерскую П. Пикассо. Чаше всего усталые ловцы Синей птицы бредут куда-то на

фоне бесконечно тянущихся телеграфных проводов и железнодорожных шпал. Быть может, эти детали безрадостного индустриального пейзажа — намек на научно-технический прогресс, не оправдавший ожиданий М. Метерлинка и его современников, не сумевший осчастливить человечество? У самих иллюстраторов — другое, чисто автобиографическое объяснение, связанное с их детскими воспоминаниями военных лет. В.Г. Траугот говорил, что насмотрелся на рельсы и провода, когда несколько месяцев ехал в эвакуацию в Сибирь.

Трауготовское прочтение пьесы явно рассчитано преимущественно на взрослого, подготовленного читателя; все иллюстрации к ней, появившиеся в последующие годы, адресованы уже другой аудитории. В конце XX — начале XXI в. новый этап увлечения отечественной культурой творчеством М. Метерлинка принимает совсем иные формы, чем столет назад: его сочинения редко ставятся на сцене, зато часто печатаются и иллюстрируются. Абсолютным лидером по количеству переизданий является самая известная пьеса «Синяя птица». Одна из вершин символистской драматургии со временем разделила судьбу многих шедевров мировой литературы и прочно вошла в круг детского чтения. Правда, эта смена читательского адреса связана с серьезными смысловыми и эстетическими потерями: в большинстве случаев ребенку предлагается не авторский текст в русском переводе, а его пересказ. И дело здесь не в сложности языка и образного мира конкретного писателя, а в уверенности издателей (как мы видели, не только нынешних), будто драматургическая форма повествования недоступна детскому восприятию, любую пьесу необходимо перевести в прозаический формат. Остается надеяться, что в недалеком будущем столь странный предрасудок будет изжит. Но даже такая суррогатная форма знакомства юных читателей с метерлинковским шедевром породила ряд оригинальных, достойных внимания графических интерпретаций классического сюжета.

В 1989 г. впервые были опубликованы рисунки к «Синей птице» одного из самых опытных, авторитетных иллюстраторов старшего поколения Б.А. Дехтерева, он же выступил и как автор прозаического пересказа пьесы [16]. «Художник — это и режиссер, и оператор, и актеры, и осветитель, и бутафор, он придумывает мир, но этот мир будет убедительным только тогда, когда Вы пропустите его через себя, — говорил Борис Александрович своим ученикам. — Но нарисовать то, чего не поймешь, невозможно, поэтому художник должен много читать, <...> мир должен быть, как открытая книга для него» [17, с. 29]. Мастер был убежденным сторонником реализма, однако трактовал этот термин достаточно широко, он считал, что при изображении фантастических сюжетов особенно важно добиться

ощущения достоверности происходящего. Одна из последних работ иллюстратора, оформившего немало сказок, достойно продолжает эту линию его творчества: метерлинковская феерия и вербально, и визуально трансформируется в произведение иного жанра, более привычного читателю и самому художнику. Недаром график так буквально, последовательно реализует пожелание драматурга: Тильтиль выглядит как Мальчик-с-пальчик, Митиль похожа на Красную Шапочку; сходство выражается не только в костюмах, но и в характерах героев. А поскольку Б.А. Дехтерев иллюстрировал в свое время обе эти сказки, образы детей смотрятся как самоцитаты.

Пока действие остается в реальном плане, развивается в хижине дровосека, академичный язык рисунков цветной акварелью идеально подходит для изображения небогатого, но уютного жилища и его обитателей. Когда же дело доходит до волшебных превращений, бытовые предметы и домашние животные преобразуются в сложные символические образы, старомодно-подробная, добросовестно-реалистическая эстетика иллюстраций не всегда справляется с напором событий и эмоций. Такие черты стилистики Б.А. Дехтерева, как простота и внятность композиции, четкость линейного рисунка, пристрастие к крупным, равномерно окрашенным цветовым пятнам, оказываются не вполне уместными там, где нужно передать атмосферу туманной грезы.

На мой взгляд, не все персонажи «Синей птицы» в равной степени удались мастеру. Довольно странное впечатление производят вставшие на задние лапы и заговорившие человеческими голосами Кот и Пес: они выглядят как актеры в карнавальных костюмах и натуралистических масках животных. К тому же их характеры трактуются в соответствии с концепцией М. Метерлинка, но слишком уж категорично и прямолинейно: Пес становится угодливым лакеем в красной ливрее, Кот — лукавым царедворцем-интриганом в обтягивающем костюме с кружевным воротником (рис. 4). Аллегория Воды напоминает извлеченную из реки утопленницу в промокшем насквозь платье. Однако есть в этом цикле и символические образы, вполне убедительные, даже обаятельные, хотя и довольно традиционные: Хлеб — добродушный румяный толстяк, Сахар — лысый субъект с бледным лицом, удлинённым черепом и тонкими пальцами, Огонь — необычайно подвижный юноша в развевающемся красном плаще. Все они, как правило, скромно держатся на заднем плане, уступая авансцену главным героям. Инфернальная Царица Ночи в черном одеянии, похожая на суровую античную богиню, выглядит, пожалуй, более величественно и загадочно, кажется более притягательной, чем Душа Света, вечно опекающая детей дровосека и их спутников, подобно суетливой пионервожатой.

Доходчивый и эмоциональный, импонирующий своей добротной традиционностью цикл Б.А. Дех-



Рис. 4. Б.А. Дехтерев.
Иллюстрация к книге М. Метерлинка «Синяя птица» [16]

терева неоднократно переиздавался, получил заслуженное признание читателей. Возможно, эта работа в каком-то смысле вдохновила иллюстраторов рубежа XX—XXI вв., дала им повод вступить в творческий спор с известным художником, подойти к сюжету «Синей птицы» совсем иначе, использовать для его интерпретации более субъективный, условный графический язык. Во всяком случае, современная книжная графика, как писал еще в 1980 г. искусствовед Э.Д. Кузнецов, особенно дорожит возможностью «высказать свое, личное, индивидуальное — открыть в тексте то, что не сможет открыть никто другой, увидеть его таким, каким другой не увидит, <...> ее питает понимание, что только совокупность разных интерпретаций в состоянии приблизить нас к постижению текста» [18, с. 7].

Например, плотные, яркие, насыщенные фигурами и предметами иллюстрации Е.А. Силиной (1997) [19] демонстрируют безоговорочную победу фантазийного мира над скучной обыденностью. Символические образы, души вещей, которые Тильтиль и Митиль постигают благодаря подарку феи, вовсе не выглядят смутными призраками. Наоборот, они кажутся гораздо более мощными и могущественными, чем люди, властвуют и в своем царстве, и во всей книге, самым решительным образом подчиняют себе и преобразуют действительность. Так, на форзаце показана панорама ночного города, буквально оккупированного всевозможными экзотическими птицами. Благодаря этому живописному на-

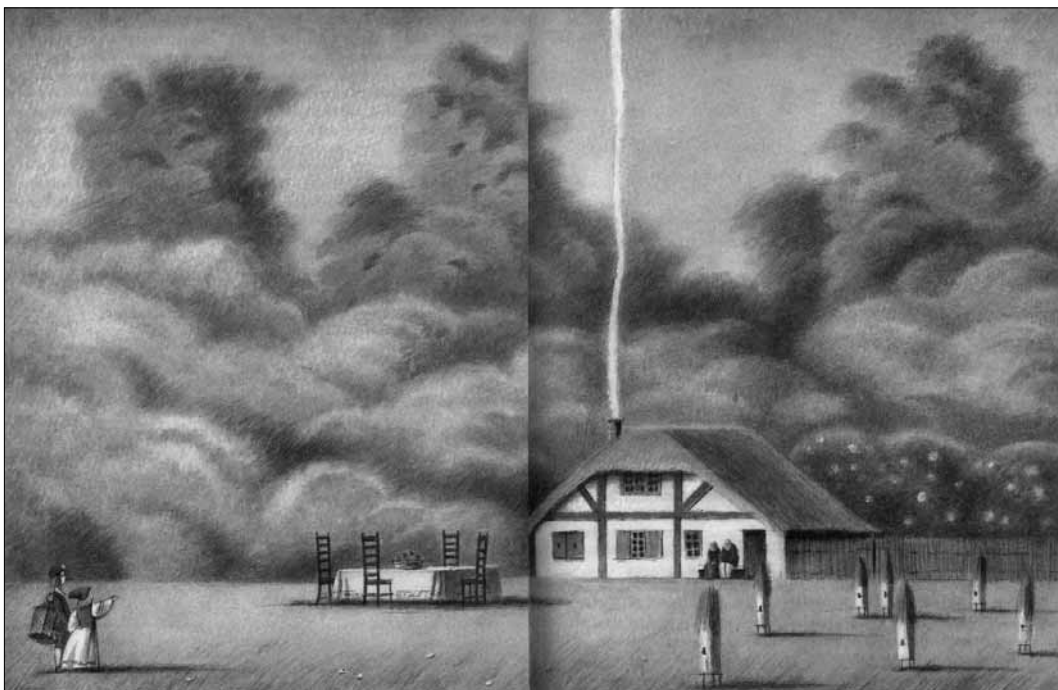


Рис. 5. С.А. Коваленков, Е.А. Трофимова. Страна воспоминаний.
Иллюстрация к книге М. Метерлинка «Синяя птица» [21]

шествию малоинтересный урбанистический пейзаж превращается в загадочную территорию сна, мечты, фантазии. С форзаца волшебные птицы перелетают внутрь книги.

Особенно удаются художнице композиции, занимающие целый разворот и предвещающие каждое действие пьесы. В таких рисунках Е.А. Силина подробно показывает и место действия (как правило, напоминающее причудливую, сюрреалистическую театральную декорацию, увиденную в неожиданном ракурсе), и стремительное развитие фабулы (герои почти всегда находятся в движении, бегут или летят куда-то, спускаются по длинным лестницам). Аллегорический характер метерлинковских персонажей наиболее явственно выражен в их сложных и громоздких костюмах, скроенных не только из тяжелых тканей, покрытых узорами, загадочными знаками и письменами. В эти невообразимые конструкции вмонтированы цветы и бабочки, птицы и рыбы, музыкальные инструменты и песочные часы, географические карты и связки ключей.

Настойчивые, целеустремленные герои уверенно проходят через всю книгу, благодаря покровительству изобретательной художницы они находят себе место практически на каждой странице. На титульном развороте их силуэты вклиниваются в пробелы между буквами, образующими слово «феерия». Шествие это продолжается и на страницах, заполненных текстом: брат и сестра с пустой клеткой, в сопровождении своих спутников, сильно умень-

шенных в размерах, проходят под колонками набора, а за ними, как телеграфная лента, тянется узкая полоска бумаги с обозначением номера картины или с многократно повторенной надписью: «Мы ищем Синюю птицу... Мы спешим...». Их манит видение, к которому они никак не могут приблизиться. Этот цикл можно считать одним из лучших в наследии рано ушедшей из жизни талантливой художницы. Как отмечает О.Н. Мязотс, «книги Силиной, несмотря на нарочитую гротесковость ее стиля и стремление работать яркими красками, радуют гармонией и особой деликатной интонацией, объединяющей текст и изображение в единое произведение со своей мелодией» [20].

Некоторые значительные серии иллюстраций, созданные художниками в 1990-х гг., в период тяжелейшего кризиса издательского дела, были опубликованы лишь в следующем веке, уже после смерти авторов. Так, иллюстрации к «Синей птице» стали одной из последних работ С.А. Коваленкова (в некоторых изданиях в качестве соавтора указывается его жена и соратница Е.А. Трофимова [21]). Вероятно, обращение к метерлинковской философской притче с участием Души Света было далеко не случайным для мастера, предопределялось самим характером его дарования. Как вспоминает художник Л.А. Тишков, на рисунках С.А. Коваленкова загадочный, феноменальный мир «живет, пульсирует, мерцает, словно сотворен из световых субстанций. Это, собственно, не предметы, а сущности. <...> Думаю, никто никогда не интере-

совался передачей света в книжной иллюстрации так, как Сережа. Для него свет белой бумаги был священен» [22, с. 165]. Если у Б.А. Дехтерева целая толпа героев часто теснилась в камерном пространстве, то здесь место действия воссоздается с монументальным размахом, проявляется умение графика «представить разворот книги как бескрайность, населив ее множеством всего... И это делает не прилежный каталогизатор, а вдохновенный поэт» [22, с. 165]. Действительно, композиции по мотивам пьесы М. Метерлинка (выполненные, вероятно, акварелью и пастелью) в высшей степени поэтичны, большое значение в этом случае имеют нюансы графической интонации, игра цвета и тона, оттенки настроения автора и героев, эмоциональный фон каждой сцены. Здесь много недосказанного, однако образы центральных персонажей решены настолько четко, емко и убедительно, что узнаются даже с большого расстояния.

Один из самых выразительных листов серии изображает визит Тильтиля и Митиль в Страну воспоминаний (рис. 5). На первый взгляд перед нами — идиллический сельский пейзаж в изысканной, приглушенной серо-коричневой гамме, но если всмотреться в него внимательнее, становится ясно: едва ли он существует в реальности. Избыточно красивая, слишком тщательно выстроенная декорация прекрасно передает атмосферу счастливого, несколько идеализированного, но туманного и зыбкого воспоминания. Каждое новое место действия — это целый мир, спроектированный изобретательно и остроумно. Особенно запоминаются уставленные всевозможными яствами огромные квадратные столы, по которым ползают обитатели Страны Наслаждений; заброшенный старый вокзал, где поселилась Царица Ночи; похожий на торт, ярко иллюминированный дворец Души Света. Однако у персонажей всегда остается возможность вернуться в реальность, которая выглядит не менее притягательно и загадочно, чем царство аллегорий.

Иллюстрации В.И. Цикоты, опубликованные в 2012 г. [23], в чем-то перекликаются с циклом Е.А. Силиной: они также выдержаны в стилистике фантазийного гротеска, в структуру каждой композиции в духе средневекового искусства включены изогнутые, переплетенные ленты с пояснительными надписями (именами персонажей или обозначением места действия). Однако по сравнению с пастозными, немного тяжеловесными силинскими композициями рисунки В.И. Цикоты, выполненные акварелью и тушью, легче, воздушнее, графичнее. Преобладают здесь портреты персонажей, причем герои эпизодические получаются иногда более выразительными, чем главные. Например, фея Бериллюна представлена на одном листе сразу в двух ипостасях: прекрасной дамы и безобразной горбатой старухи. В.И. Цикота любит изображать мон-

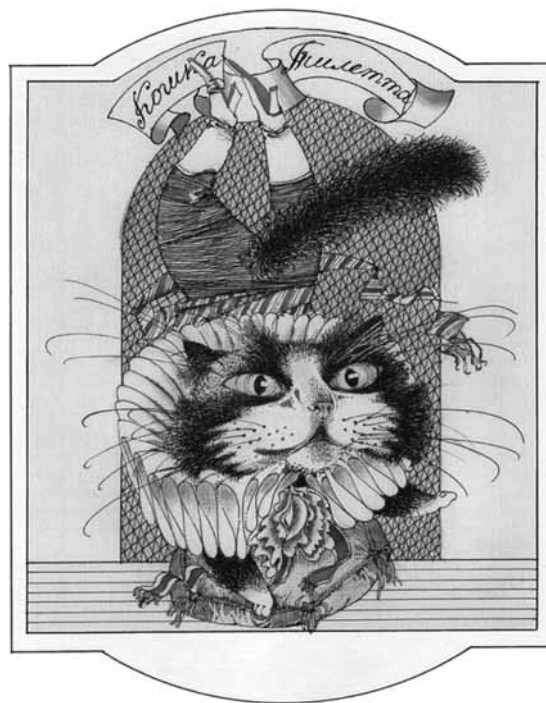


Рис. 6. В.И. Цикота. Кошка Тиллетта.
Иллюстрация к книге М. Метерлинка «Синяя птица» [23]

струозных персонажей: из проема в стене прямо на зрителя выплескивается целая толпа рогатых чудовищ, летят обглоданные кости и черепа (композиция «Ужасы»); на стволах деревьев, в духе картин Д. Арчимбольдо, прорастают зловещие, уродливые человеческие лица (композиция «Оживший лес»). Однако все это изображается иронично, происходит не вполне всерьез. Чтобы не испугать маленького читателя, художник придает страшным персонажам смешные черты.

Подчас аксессуары и детали одежды слишком прямолинейно намекают на сущность и характер героев (громоздкий светильник, водруженный на голову Души Света; тонкий месяц, венчающий головной убор Госпожи Ночи). Но графические характеристики большинства персонажей метки, остроумны, убедительны, они оставляют простор для самостоятельной работы зрительской фантазии. Таковы, скажем, самодовольный Сахар, глядящий в зеркало с довольной улыбкой; вертлявый Огонь в красной рубашке, с красным пером на шляпе; боящийся всех и вся курносый Хлеб в причудливом восточном костюме. Художник стремится быть понятным читателям разных возрастов: дети найдут в иллюстрациях множество забавных, колоритных фантастических типажей, которые можно подолгу разглядывать, самостоятельно домысливая их приключения. Взрослые же увидят в этих рисунках ироничную постмодернистскую игру с образами литературы и искусства разных стран и эпох (рис. 6).



Рис. 7. И.Ю. Олейников.
Иллюстрация к книге М. Метерлинка «Синяя птица» [24]

Одно из самых ярких и оригинальных графических прочтений феерии М. Метерлинка, появившихся в последние годы, — иллюстрации И.Ю. Олейникова [24]. В книге есть любопытные дизайнерские новации (например, синие отпечатки настоящих птичьих перьев на полупрозрачной бумаге), тщательно выполненные страничные или разворотные иллюстрации удачно дополняются небольшими, беглыми рисунками на полях текста. Как и во многих других работах, И.Ю. Олейников решительно ломает сложившиеся стереотипы восприятия общеизвестного сюжета. График, начинавший свой творческий путь как художник-аниматор, мыслит кинематографическими категориями, строит зрительный ряд книги на чередовании разных планов, на быстрой смене ракурсов, на резких монтажных столкновениях отдельных сцен и образов.

Если большинство иллюстраторов стремится успокоить читателя, несколько притушить заложенные в тексте драматические конфликты, то И.Ю. Олейников поступает иначе. Возможно, зная, как непросто достучаться до души современного ребенка, он всячески нагнетает напряжение, заостряет и без того волнительные эпизоды страшными деталями. Например, сцена противостояния главных героев и обозленных, возмущенных человеческой несправедливостью животных выглядит в его исполнении поистине жутко. Звери в человеческих костюмах буквально кипят от лютой ненависти; они в любой момент готовы броситься на несчастных детей и разорвать их в клочья.

Страшное впечатление производит и первая встреча путешественников с Душами Деревьев в темной лесной чаще, а иллюстрация, где перепуганные, забрызганные грязью Тильтиль и Митиль попадают ночью на кладбище, смотрится как кадр из фильма ужасов.

Разумеется, художник не только пугает читателя: в цикле есть немало веселых, лирических, загадочных, в общем очень по-разному эмоционально окрашенных сцен. И объединяет их не только единая фабула, общая манера исполнения, но и свобода обращения иллюстратора с литературным материалом, независимость от предыдущих, ставших традиционными трактовок пьесы. Если, скажем, Кота чаще всего изображают как двурушника, предателя, коварного интригана, то у И.Ю. Олейникова этот образ гораздо сложнее, у него есть своя правда и своя магия, тайна. К тому же в новой версии сказки действует не Кот, а Кошка, и именно женское начало во многом объясняет странное поведение героини, ее быстро меняющееся настроение. Портрет черной гладкошерстной красавицы с завораживающими желтыми глазами, с веером в руке, стоящей на фоне заснеженного леса, — один из лучших листов цикла. Симбиоз звериных и человеческих черт создает образ удивительно органичный, цельный и притягательный.

Ожившую душу Сахара иллюстраторы и постановщики, как правило, изображали в соответствии с указанием М. Метерлинка: придавали фигуре этого героя коническую форму сахарной головы. Поскольку такой продукт не знаком нынешним детям, художник решает покончить с устаревшей традицией, Сахар видится ему совсем иначе. Это худощавый самодовольный щеголь с тонкими усиками и приторной улыбкой, одетый в безупречную белоснежную тройку, никогда не снимающий белую шляпу. (Именно так в кино показывают обычно итальянских мафиози.) Сцена в Садах блаженства трактуется как репортаж с роскошного банкета, а может быть, с презентации книги или фильма. Пузатые чревоугодники ведут себя вполне прилично, смотрятся респектабельно, правда, на этом празднике жизни они чувствуют себя настолько непринужденно, что расхаживают в просторных домашних халатах. Волшебная палочка в руке Феи превращается в палочку дирижерскую, она не прикасается к предметам, а управляет хором героев, полностью меняя их восприятие реальности. Как всегда, важная роль в иллюстрациях И.Ю. Олейникова отводится не только людям и животным, но и пейзажам, архитектурным мотивам, всевозможным механизмам (например, в Царстве Будущего крохотный вундеркинд с гордостью демонстрирует гостям изобретенный им громоздкий летательный аппарат).

В книге — множество изображений разнообразных синих птиц. На одном из рисунков маль-

чик, запрокинув голову, восторженно наблюдает за тем, как они, роняя перья, кружатся в небе (рис. 7). Но все это — подмены, суррогаты искомого, не выносящие дневного света, нежизнеспособные птицы сновидений. Настоящую же птицу счастья невозможно не только поймать, но и узнать. Ее присутствие ощущается, пожалуй, лишь на верхней крышке переплета, но и там она не показывается нам целиком. В освещенном окне темнеют силуэты двух детей, а на первом плане с почти натуралистической подробностью изображено крыло неуловимой Синей птицы с расправленными, как пальцы, длинными перьями.

Отечественные художники-иллюстраторы немало сделали для того, чтобы персонажи драматурга и их приключения стали близки, понятны, интересны современному ребенку. Появившиеся в последние десятилетия графические интерпретации «Синей птицы» очень разнообразны по стилистике и набору приемов, по художественному языку и методам истолкования первоисточника. Иллюстраторы словно соревнуются друг с другом в освоении призрачных, фантазийных миров, в изобретении все новых символов и аллегорий, в создании образов ярких и парадоксальных.

Но их объединяет стремление воплотить в своих рисунках нечто большее, чем событийная канва пьесы, раскрыть двойственный философский смысл метерлинковской феерии, который очень точно сформулировал А.А. Блок: «...счастья нет, счастье всегда улетает как птица, говорит сказка; и сейчас же та же сказка говорит нам другое: счастье есть, счастье всегда с нами, только не бойтесь его искать. И за этой двойной истиной... трепещет поэзия, волнуется на ветру ее праздничный флаг, бьется ее вечно юное сердце» [1, с. 151].

Список источников

- Морис Метерлинк в России Серебряного века : [сборник] / [сост. М.В. Линдстрем]. Москва : ВГБИЛ, 2001. 286 с.
- Гомзяков П. Певцу «Синей птицы» : [стихотворение]. Колывань : Тип. М. Шиффер, 1914. 6 с.
- Метерлинк М. Смерть Тентажиля : символическая драма / пер. И.Г. Шнейдер ; рис. Судейкина. Москва : Издание магазина «Книжное дело», 1903. 34 с.
- Коган Д.З. Сергей Юрьевич Судейкин. 1884—1946. Москва : Искусство, 1974. 212 с.
- Метерлинк М. Сочинения : в 3 т. / пер. Л. Вилькиной ; предисл. Н. Минского, З. Венгеровой и В. Розанова ; с ил. Ш. Дудлэ, Миннэ и Н. Рериха. Санкт-Петербург : М.В. Пирожков, [1907].
- Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1906. № 10986. 13/26 окт. С. 3.
- Соболев А.П. Графические иллюстрации Н.К. Рериха в дореволюционных изданиях // Петербургские искусствоведческие тетради: статьи по истории искусства. Санкт-Петербург : Ассоциация искусствоведов, 2010. Вып. 18. С. 131—136.
- Ариас-Вихиль М. «Синяя птица» Мориса Метерлинка: символистский Шекспир // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. Москва : Прогресс-Традиция, 2012. С. 442—488.
- Метерлинк М. Синяя птица / пер. З. Венгеровой, В. Бинштока // Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 6. / сост. Л. Андреев ; рис. Б. Анисфельда. Санкт-Петербург : Шиповник, 1908. С. 4—119.
- Голубая птица: по Метерлинку для детей / рис. В.В. Спасского. Москва : А.Д. Ступин, 1910. 61 с.
- Корвацкая Е.С. «Фирменный стиль» издательств начала XX в. в детской книге // Труды Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры. Т. 220. Книга в медиaprостранстве: вчера, сегодня, завтра. Санкт-Петербург, 2020. С. 146—155.
- Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. Москва : Знание, 1986. 124 с.
- Борис Петрович Свешников (1927—1998) // ВКонтакте : социальная сеть. URL: https://vk.com/wall-19334778_500 (дата обращения: 05.12.2022).
- Кудрявцева Л.С., Фомин Д.В. Линия, цвет и тайна Г.А.В. Траугот. Санкт-Петербург : Вита Нова, 2011. 416 с.
- Метерлинк М. Синяя птица : феерия в 6 действиях, 12 картинах / пер. с фр. Н. Любимова ; рис. Г.А.В. Траугот ; [послел. М. Германа]. Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1975. 270 с.
- Метерлинк М. Синяя птица : [сказка : для мл. шк. возраста] / пересказ с фр. и ил. Б.А. Дехтерева. Москва : Детская литература, 1989. 116 с.
- Дехтерев Б.А. Беседы о композиции : учебное пособие. Рязань : П.А. Трибунский, 2009. 50 с.
- Кузнецов Э. Главное — характер интерпретации // Творчество. 1980. № 10. С. 4—7.
- Метерлинк М. Синяя птица / пер. с фр. Н. Любимова ; худож. Е. Силина. Москва : Радость, 1997. 88 с.
- Мяэотс О. Выставка «Екатерина Силина. Книга как театр» // Российская государственная детская библиотека : офиц. сайт. URL: <https://rgdb.ru/vystavki/virtualnye/vystavka-silina> (дата обращения: 05.12.2022).
- Метерлинк М. Синяя птица / пересказ Л. Яхнина ; худож. Е. Трофимова, С. Коваленков. Москва : Стрекоза, 2017. 80 с.
- Ельшеская Г., Трофимова Е., Тишков Л. Священный свет бумаги // Наше наследие. 2015. № 115. С. 164—165.
- Метерлинк М. Синяя птица : [для дошк. возраста] / пересказ Л. Яхнина ; рис. В. Цикоты. Москва : Астрель, 2012. 80 с.
- Метерлинк М. Синяя птица : повесть-сказка / пер. с фр. Н. Любимова ; пересказ О. Шульчевой-Джарман ; худож. И. Олейников. Москва : Никея, 2021. 84 с.

Maurice Maeterlinck's Characters in Russian Book Graphics

Dmitry V. Fomin

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia

ORCID 0000-0002-9931-6288

E-mail: dfomin13@yandex.ru

Abstract. *The article discusses graphic cycles of Russian artists based on the works of the Belgian writer, playwright and philosopher Maurice Maeterlinck. This author's enormous influence on the Russian culture of the Silver Age, alas, did not find an adequate and full-fledged embodiment in book graphics; however, it was reflected in several significant works of such prominent artists as S.Yu. Sudeikin, N.K. Roerich, B.I. Anisfeld, V.V. Spassky. In addition to belonging to the stylistic searches of Art Nouveau, their works on the themes of Maeterlinck's plays are brought together by the desire for a symbolic and associative interpretation of the original source, the ability to use all the elements of the book ensemble to reveal its meaning.*

The tradition of graphic interpretation of M. Maeterlinck's stories and images was outlined in the 1910s, but then it was interrupted for several decades. Book artists began to show interest in the writer's work again only in the 1970s. Illustrators of the late 20th – early 21st centuries focused their attention on the playwright's most famous work in Russia – “The Blue Bird” fairy play. They tried various ways of its pictorial interpretation – from a purely realistic one (B.A. Dekhterev) to those much more stylized, openly grotesque (E.A. Silina, V.I. Tsikota), from attempts to strictly follow the spirit and letter of the original source (S.A. Kovalenkov) to free improvisations on the topic proposed by the author (G.A.V. Traugot, B.P. Sveshnikov, I.Yu. Oleinikov). The article notes the relevance of such dissimilar readings of the famous play, the value of their simultaneous presence in the book culture.

Key words: Maurice Maeterlinck, The Blue Bird, symbolism, allegory, illustration, book graphics, children's book, fine art.

Citation: Fomin D.V. Maurice Maeterlinck's Characters in Russian Book Graphics, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 604–615. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-604-615.

References

1. Lindstrom M.V. (comp.) *Moris Meterlink v Rossii Serebryanogo veka* [Maurice Maeterlinck in Russia of the Silver Age]. Moscow, VGBIL Publ., 2001, 286 p.
2. Gomzyakov P. *Pevtsu “Sinei ptitsy”* [To the Singer of “The Blue Bird”]. Kolyvan, M. Shiffer Publ., 1914, 6 p.
3. Maeterlinck M. *Smert' Tentazhilya: simvolicheskaya drama* [The Death of Tintagiles: symbolic drama]. Moscow, Magazina “Knizhnoe delo” Publ., 1903, 34 p.
4. Kogan D.Z. *Sergey Yuryevich Sudeikin. 1884–1946*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, 212 p. (in Russ.).
5. Maeterlinck M. *Sochineniya: v 3 t.* [Works: in 3 volumes]. St. Petersburg, M.V. Pirozhkov Publ.
6. Burenin V. Critical Essays, *Novoe vremya* [New Time], 1906, no. 10986, 13/26 October, p. 3 (in Russ.).
7. Sobolev A.P. Graphic Illustrations by N.K. Roerich in Pre-Revolutionary Publications, *Peterburgskie iskusstvedcheskie tetradi: stat'i po istorii iskusstva* [Petersburg Notebooks for Art Studies: articles on the history of art]. St. Petersburg, Assotsiatsiya Iskusstvedov Publ., 2010, issue 18, pp. 131–136 (in Russ.).
8. Arias-Vikhil M. The Blue Bird by Maurice Maeterlinck: Symbolist Shakespeare, *Dukh simvolizma. Russkoe i zapadnoevropeiskoe iskusstvo v kontekste epokhi kontsa XIX – nachala XX veka* [The Spirit of Symbolism. Russian and Western European Art in the Context of the Epoch of the Late 19th – Early 20th Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2012, pp. 442–488 (in Russ.).
9. Maeterlinck M. The Blue Bird, *Literaturno-khudozhestvennye al'manakhi izdatel'stva “Shipovnik”* [Literary and Artistic Almanacs of “Shipovnik” Publishing House], book 6. St. Petersburg, Shipovnik Publ., 1908, pp. 4–119 (in Russ.).
10. *Golubaya ptitsa: po Meterlinku dlya detei* [The Blue Bird: By Maeterlinck for Children]. Moscow, A.D. Stupin Publ., 1910, 61 p.
11. Korvatskaya E.S. “Corporate Style” of Publishing Houses of the Beginning of the 20th Century in Children's Books, *Trudy Sankt-Peterburgskogo gos. in-ta kul'tury. T. 220. Kniga v mediaprostranstve: vchera, segodnya, zavtra* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture. Volume 220. A Book in the Media Space: Yesterday, Today, Tomorrow]. St. Petersburg, 2020, pp. 146–155 (in Russ.).
12. Gerchuk Yu.Ya. *Sovetskaya knizhnaya grafika* [Soviet Book Graphics]. Moscow, Znanie Publ., 1986, 124 p.
13. Boris Petrovich Sveshnikov (1927–1998), *Vkontakte: social network*. Available at: https://vk.com/wall-19334778_500 (accessed 05.12.2022) (in Russ.).
14. Kudryavtseva L.S., Fomin D.V. *Liniya, tsvet i taina G.A.V. Traugot* [G.A.V. Traugot's Line, Color and Mystery]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2011, 416 p.
15. Maeterlinck M. *Sinyaya ptitsa: feeriya v 6 deistviyakh, 12 kartinakh* [The Blue Bird: A Fairy Play in 6 Acts, 12 Scenes]. Leningrad, Iskusstvo, Leningradskoe Otdelenie Publ., 1975, 270 p.
16. Maeterlinck M. *Sinyaya ptitsa* [The Blue Bird]. Moscow, Detskaya Literatura Publ., 1989, 116 p.
17. Dekhterev B.A. *Besedy o kompozitsii: uchebnoe posobie* [Conversations about Composition: textbook]. Ryazan, P.A. Tribunskii Publ., 2009, 50 p.

18. Kuznetsov E. The Main Thing Is the Nature of Interpretation, *Tvorchestvo* [Creativity], 1980, no. 10, pp. 4–7 (in Russ.).
19. Maeterlinck M. *Sinyaya ptitsa* [The Blue Bird]. Moscow, Radost' Publ., 1997, 88 p.
20. Myaeots O. "Ekaterina Silina. A Book as a Theater" Exhibition, *Rossiiskaya gosudarstvennaya detskaya biblioteka: ofits. sait* [Russian State Children's Library: official website]. Available at: <https://rgdb.ru/vystavki/virtualnye/vystavka-silina> (accessed 05.12.2022) (in Russ.).
21. Maeterlinck M. *Sinyaya ptitsa* [The Blue Bird]. Moscow, Strekoza Publ., 2017, 80 p.
22. Elshevskaya G., Trofimova E., Tishkov L. The Sacred Light of Paper, *Nashe nasledie* [Our Heritage], 2015, no. 115, pp. 164–165 (in Russ.).
23. Maeterlinck M. *Sinyaya ptitsa* [The Blue Bird]. Moscow, Astrel' Publ., 2012, 80 p.
24. Maeterlinck M. *Sinyaya ptitsa: povest'-skazka* [The Blue Bird: fairy tale]. Moscow, Nikeya Publ., 2021, 84 p.

НОВИНКА



Столяров Ю.Н. Библиотечное фондирование : избранное / Ю.Н. Столяров ; Российская гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2022. 507 с.

Издание содержит монографическое исследование теоретических, исторических, методических и практических вопросов библиотечного фондирования. Особое внимание уделено исходным положениям функционирования библиотечного фонда, тесно связанным с целью, миссией, политикой библиотеки, ее финансированием, материально-технической базой и подготовкой квалифицированных кадров.

Предназначено всем, кто профессионально занимается работой с библиотечными фондами и их изучением: библиотековедам, библиографоведам, книговедам, науковедам, сотрудникам библиотек всех систем и ведомств, преподавателям системы библиотечно-информационного образования, аспирантам, студентам.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: rsl.ru/pashkovdom

УДК 792.028.3
ББК 85.334.0,76
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-6-616-626

П.Е. ЕЛИСЕЕВА

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ — ЭЛЕМЕНТ ТВОРЧЕСКОЙ ТЕОРИИ МИХАИЛА ЧЕХОВА

Полина Евгеньевна Елисеева,
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
кафедра сценической речи,
старший преподаватель
Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 125009, Россия
ORCID 0000-0001-9346-2949; SPIN 5298-5715
E-mail: krinit@mail.ru

Реферат. Рядом с именем Михаила Чехова прочно утвердилось выражение «гений русской сцены». В теоретической работе «О технике актера» М. Чехов обозначил основные компоненты актерского мастерства, где одним из наиболее ярких и эффективных элементов является психологический жест (ПЖ). Однако обособленность эмпирической части чеховского наследия, обусловленная переездом актера за границу, формирует проблему трактовки теории. Так, многие современные актеры в стремлении освоить принцип работы с психологическим жестом допускают вольность в интерпретации методологических приемов, не учитывают практических уточнений, сформулированных мастером во время работы за рубежом.

В статье анализируются малоизвестные и популярные примеры психологического жеста, фигурирующие в театральной литературе русского и зарубежного периодов творчества М. Чехова. Рассматривается опыт работы с данным инструментом прямых учеников

великого актера. В качестве материала исследования используется расшифровка видеозаписи практического семинара друга и соратника М.А. Чехова Г.С. Жданова, выполненная А.А. Кирилловым, и стенограмма И.Ю. Промптовой. Сопоставление документов и свидетельств позволяет систематизировать сведения о психологическом жесте, уточнить существенные нюансы, сформулированные и переданные М. Чеховым своим ученикам «из рук в руки» в период работы за границей, и предостерегает от ошибочного толкования теории. Рассмотренные примеры эмпирически подтверждают возможность с помощью жеста подключать воображение актера, выявлять психологию говорящего, эмоционально концентрироваться на смысле слова, реплики, фразы, монолога. Показано, что ПЖ предназначен для работы актера над текстом в репетиционный период, он способен пробуждать в душе артиста чувства и волю, помогает в поиске подтекста, способствует глубокому проникновению в содержание текста роли и влияет на звучащую речь. Поиски М. Чехова в области взаимодействия психологии, жеста и речи подтверждаются исследованиями последних лет. Так, современная лингвистика научно подкрепила интуитивные догадки великого актера, доказав, что жест является свидетелем когнитивных процессов говорящего.

Ключевые слова: Михаил Чехов, жест, психологический жест, работа над текстом роли, подтекст,

речевое высказывание, речь актера, жестовая речь, теория и история искусства, театральное искусство, экранные искусства.

Для цитирования: Елисеева П.Е. Психологический жест — элемент творческой теории Михаила Чехова // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 616–626. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-616-626.

Личность Михаила Чехова и разработанная им теория творческих элементов с каждым годом привлекают к себе все больше внимания, вопреки препятствиям, возникающим на пути освоения актерской техники по его методу. В 1960-х гг. М.О. Кнебель, ученица М. Чехова, обратила внимание профессионального сообщества на то, что даже при отсутствии свидетельств и документов, подтверждающих непревзойденный гений великого актера, невозможно забыть его игру, если хоть раз посчастливилось увидеть его на сцене; она предвещала, что интерес к имени М. Чехова будет все более разжигаться [1, с. 85].

В 1928 г. М. Чехов покинул Советскую Россию. В 1928–1938 гг. он работал в Европе, в 1938–1955 гг. в — США. В России его имя старались забыть. Среди причин забвения исследователи называют политическую ситуацию в стране в сталинский период [2], увлеченность М. Чехова новым театром, расширяющим границы актерского мастерства, интерес к антропософии [3, с. 7; 4, с. 133].

Воспоминания о театральном искусстве М. Чехова появились в России, как только в профессиональной театральной среде имя забытого гения вновь стало произноситься вслух. Первые сведения о методе М. Чехова стали возникать в советской печати в 1960-е годы. Возвращение на Родину творческих принципов великого актера всколыхнуло театральный мир. В 1970-х гг. в театральной литературе стали появляться документальные свидетельства современников М. Чехова: друзей, соратников, театральных критиков, коллег по сцене.

В 1986 г. благодаря усилиям учеников и ведущих театроведов страны было опубликовано его театральное наследие. Информационное поле продолжает расширяться по сей день, обогащая культурный запас современных исследователей и практиков театра: появляются новые документы, позволяющие реконструировать театральное искусство М. Чехова, а главное, уточнить процесс работы с инструментами его метода. Здесь можно отметить русский аудиоархив М. Чехова [5], зафиксировавший речь, голос, разнообразие речевых приспособлений, богатство и красочность его актерско-речевой палитры и пр. Необходимо обратить внимание на кинодокументы [6], которые ранее не демонстри-

ровались широкой публике; переведенные с английского языка стенограммы и аудиозаписи лекций М. Чехова [7]; научные статьи педагогов из разных стран, исследующих его метод [8]. Следует отметить важный аспект для практиков театра — это международные конференции, творческие лаборатории и театральные ассоциации, видеоуроки, семинары, созданные учениками и последователями М. Чехова. Творчество великого актера и его метод продолжают будоражить разные области театрального искусства. Помимо исследований творческого пути, педагогической деятельности, приемов актерской техники М.А. Чехова, появляются исследования искусства его грима в разных ролях и др. Несомненно, личность М. Чехова вдохновляет широко посмотреть на все грани театрального искусства.

Творчество М. Чехова не поддается систематизации. Эмиграция актера укрепила легенду о непостижимом уровне его одаренности и разделила его творчество на две части: русский и зарубежный периоды. Звание «гений русской сцены» стало соседствовать с проблемой «рассредоточенности» творческого наследия. А. Кириллов справедливо отметил, что исследователями творчества М. Чехова еще не пройден тот этап, когда разбросанная по всему миру информация о жизни и творчестве великого актера будет сведена в единое целое [9, с. 6]. Попытки русских актеров претворить творческую теорию Чехова в практику рожают еще большие вопросы, сомнения и недоверия.

Принято считать, что существенные практические уточнения художественной системы М. Чехова остались за рубежом [3; 9], а русские исследователи обладают исчерпывающей теоретической базой метода [1; 10]. Чтобы восполнить практический базис, исследователи метода обращаются сегодня к зарубежному периоду творчества Чехова. За границей великий актер с присущим ему творческим азартом был увлечен преподавательской деятельностью. Вероятно, причиной такого погружения в педагогику стала новая языковая среда со своей историей и традициями, которая так и не смогла стать для него — воспитанника русской актерской школы — органичной. Такую гипотезу подтверждают письма М. Чехова близким, коллегам, друзьям и соратникам. Эти письма отражают творческую опустошенность, формирующуюся на месте безусловных профессиональных актерских побед русского периода его работы [3, с. 230].

Педагогика оказалась наименее уязвима в чреде творческих поисков Чехова за границей, проявила большую пластичность в условиях чужой культуры и определила вектор творческой миссии художника за рубежом. Преподавание позволило ему развить свои идеи об актерской технике, проверить на практике творческие открытия, скорректировать разработки, зародившиеся еще в России.

Так, результатом педагогических поисков Чехова в период скитаний за рубежом стал сформировавшийся творческий метод работы над ролью. Книга «О технике актера» на русском языке была издана Чеховым за свой счет в 1946 г. в Нью-Йорке. Позднее, в 1953 г., в Нью-Йорке был опубликован упрощенный англоязычный вариант этой книги — *To the Actor on the Technique of Acting* [3, с. 437–439]. В 1963 г. в Нью-Йорке вышла книга *To the Director and Playwriting*, а в 1985 г. ученица Чехова М. Пауэрс содействовала изданию книги *On the Technique of Acting* [11, с. 313]. Доказательством практической ценности метода считается успешное внедрение разработанных Чеховым принципов в современное театральное и киноискусство во всем мире.

Одним из центральных и в то же время наиболее загадочных элементов метода М. Чехова является психологический жест (ПЖ). Созданный великим мастером сценического перевоплощения такой инструмент, как ПЖ, был призван помочь актеру в процессе работы над ролью решить ряд задач: усвоить образ роли в целом; усвоить отдельный момент роли; проникнуть в сущность отдельной сцены; использовать ПЖ для усвоения партитуры атмосфер; *использовать для работы над текстом роли* [12, с. 206–217]. Как известно, предложенные М.А. Чеховым варианты работы с ПЖ послужили импульсом к дальнейшему развитию этого инструмента. Универсальность ПЖ позволяет посмотреть на эту основу с разных ракурсов, и многие современные деятели искусства используют ПЖ, чтобы исследовать живопись, музыку, архитектуру и др. Однако каждое направление в искусстве имеет свою специфику. Так, искусство актера подразумевает непрерывный процесс работы над ролью, концентрирующий в себе определенные компоненты. Одним из таких компонентов является работа актера над текстом роли.

В настоящей статье автор хочет обратить внимание на то, как можно применить ПЖ в этой области актерского искусства. Автор не ставит перед собой цель охватить весь объем предложенного М.А. Чеховым концепта работы над ролью с помощью ПЖ. Необходимо отметить, что психологическому жесту, как репетиционному приему в актерском тренинге и способу подхода к сценическому образу, посвящены публикации В.А. Андрейчук [13, с. 24–26], Е.Е. Кузиной [14], Ю.Ю. Авшаровой [15] и др., попыткой систематизации упражнений на поиск ПЖ служит работа В. Полищук [16, с. 545–575]. Однако до настоящего времени еще никто не укрупнял метод М.А. Чехова в отдельно взятом способе репетирования — ПЖ в рамках работы над текстом роли и речью актера.

Для театра интерес к жесту с точки зрения работы над текстом роли не является новым. Практиками театра давно замечено, что движения и жесты

позволяют косвенно воздействовать как на речевой аппарат актера (активизируют дыхание и дикцию), так и на смысловое содержание высказывания. Современные театральные режиссеры в жесте шифруют зерно психологии героев и особенно ценят способность актера чувствовать и совмещать два плана смыслового высказывания — и в жесте, и в звучащем слове. Театру хорошо известны режиссерские опыты, когда жест нарочно был противопоставлен смысловому содержанию текста или жест сознательно был наделен метафорическим значением, а текст сопровождал такое жестовое высказывание и др. С недавнего времени сообщество педагогов по сценической речи особенно живо обсуждает возможность простого жеста пробудить внутренние процессы, опирающиеся на механизмы нервной системы. Опыт специалистов, занимающихся жестовыми языками, показывает, что через один жест можно передать целую мысль¹. Практики театра хорошо понимают, что жест, будь то физический или психологический, способен через аккумуляцию энергии в теле подключать творческое воображение актера и имеет речевую репрезентацию, а потому они активно используют жест в работе. Однако, совмещая жест и слово, актеры и режиссеры часто не понимают, что является физическим жестом, а что относится к психологическому жесту. В театральной практике отсутствует точное разграничение и предназначение каждого из двух классов жестов. Кроме того, в театре нет системного подхода в работе с жестом и речью.

ПЖ в творческой теории М. Чехова является ведущей основой в работе над авторским текстом и речью актера. Важным нюансом является то, что М. Чехов революционно смотрел на искусство речи, отказываясь от сугубо механических упражнений, оторванных от живого, творческого процесса. Он искал такой способ работы над речью, который позволял бы актеру обнаружить образ, стоящий за словом, выявить смысловое содержание авторского текста, почувствовать подтекст, выстроить перспективу речевого высказывания, наделить речь интонационным разнообразием и др. В ПЖ Чехов видел инструмент, способный справиться с перечисленными задачами.

На сегодняшний день основной сложностью в применении ПЖ является проблема существования различных интерпретаций этого инструмента. Зачастую преломление теоретического описания

¹ По материалам доклада «Особенности работы по художественному слову на жестовом языке с неслышащими студентами театрального факультета в условиях дистанционного обучения» преподавателей Российской государственной специализированной академии искусств Е.О. Багровой и В.Э. Ромашкиной в рамках «Межвузовской научно-методической конференции «Сценическая речь: опыт дистанционного преподавания в театральном институте» (ВТУ им. Щепкина, 2020).

ПЖ в практику трактуется ошибочно или приблизительно, что путает и уводит практиков от зерна этой основы. Чтобы получить чистое восприятие ПЖ, важно опираться на теоретическое наследие М. Чехова, изданное в России, и на опыт работы рассредоточенных по всему миру учеников, получивших метод из первых рук. Здесь следует отметить М.О. Кнебель, Г.С. Жданова, Б. Стрейт, Д.-Х. дю Прей, М. Пауэрс, Дж. Мерлин и др.

Наиболее авторитетным источником метода М. Чехова для русского читателя служит двухтомник работ мастера [12]. В главе о ПЖ Чехов, стремясь разъяснить, что лежит в основе данного инструмента, привел пример, который помещен им в скобки, как иллюстрация: «(Вспомните старичка, героя чеховского рассказа, который топнул ногой, а потом рассердился.)» [12, с. 203]. Важно обратить внимание на то, что М. Чехов не привел название рассказа А.П. Чехова и не расшифровал его обстоятельств. В процессе исследования автор статьи столкнулась с тем, что в театральной литературе ни практиками, ни теоретиками не зафиксировано название упомянутого рассказа. Таким образом, в восприятии читателя ПЖ «старичка» лишается контекста, предлагаемых обстоятельств, конфликта, сверхзадачи, сквозного действия, т. е. той базы, которой хорошо владел М. Чехов, будучи идеальным учеником К.С. Станиславского [17; 18]. Как показала практика, редкий профессионал проявляет достаточную эрудированность или скрупулезность, чтобы выделить из «старичков» А.П. Чехова того самого, о котором говорит М. Чехов, поэтому данный пример часто оказывается без внимания, воспринимается как «необязательный», «проходной». Но, по нашему мнению, при обращении к такой основе, как ПЖ, этот пример требует детального рассмотрения.

В 1993 г. друг и соратник М.А. Чехова Г.С. Жданов во время своего приезда в Москву провел семинар из 18 занятий по технике актера, несколько из них были посвящены ПЖ [19]. Урок, посвященный ПЖ, Жданов начинал с этого же примера, но так же как и М. Чехов, не привел название рассказа. Однако Г.С. Жданов подробно пересказал чеховский сюжет, в котором нетрудно узнать известный рассказ-сценку А.П. Чехова «Смерть чиновника». Важно отметить, что Г.С. Жданов выделил в рассказе тот же кульминационный фрагмент, что и М.А. Чехов, назвал ту же последовательность действий героя-старичка (топнул ногой, покраснел, разозлился) и определил, что А.П. Чехов, хорошо знавший психологию человека, интуитивно наметил, как внешнее физическое движение способно стать катализатором для чувства [19, с. 285].

Итак, обращаясь к тексту А.П. Чехова, мы находим тот самый кульминационный фрагмент рассказа, о котором упоминают М.А. Чехов и Г.С. Жданов:

«— Пошел вон!! — гаркнул вдруг посиневший и затрясшийся генерал.

— Что-с? — спросил шепотом Червяков, млея от ужаса.

— Пошел вон!! — повторил генерал, затопав ногами» [20, с. 9].

Мы видим, что в тексте А.П. Чехова старичок-генерал, доведенный до иступления Червяковым, эмоционально взрывается. За его чувствами и мыслями мы наблюдаем через внешние физические сигналы чувств и авторскую пунктуацию: А.П. Чехов, используя восклицательные знаки, наделил прямую речь персонажа чрезмерной эмоциональностью, взволнованностью. Однако мы не находим в тексте А.П. Чехова упомянутой М.А. Чеховой и Г.С. Ждановым последовательности: топнул ногой → покраснел → разозлился.

М. Чехов, приводя данный пример, показал путь к внутренней жизни персонажа через физическое действие, которое должно вытянуть скрытый эмоциональный заряд старичка-генерала и позволить прорваться наружу потоку чувств, составляющих эмоциональную кульминацию героя. Примечательно, что в трактовке характера персонажа М. Чехов ставит акцент не на статусе героя (генерал), а на том, что он «старичок». Так, сопоставляя пример М. Чехова и расшифровку данного примера Г.С. Ждановым, мы получаем уникальную возможность заглянуть в творческую лабораторию великого актера Михаила Чехова. Пример из рассказа-сценки «Смерть чиновника» призван проиллюстрировать, как физическое действие (жест) вызывает спонтанную, неконтролируемую реакцию организма, проявляет чувство гнева старичка-генерала к мелкому чиновнику Червякову и находит выход в тексте героя. Нам остается лишь вообразить, как прозвучала бы реплика генерала «Пошел вон!!» в исполнении великого русского актера М. Чехова.

Малоизвестным примером «психологического жеста» является ПЖ Гаева. Он приведен в статье крупнейшего исследователя зарубежного периода творчества М. Чехова Л. Бюклинг [21]. Исследователь опубликовала отрывок из личной беседы с Дж. Мерлин. Известная ученица М. Чехова Дж. Мерлин (родилась в 1931 г.) вспоминает, как М. Чехов показывал студентам путь к подтексту через ПЖ, призывая наблюдать за движениями, жестами персонажей: «И утверждал, что крошечная черта помогает увидеть всего героя, как например, в “Вишневом саде”, где у Гаева рука как бы неправильно действует (от постоянной игры на бильярде)» [21, с. 342]. А.П. Чехов мастерски зашифровывал ключ к внутренней жизни своих героев в случайности жеста, в оброненном слове, в выразительных описаниях природных явлений, в символическом смысле предметного мира, в овеществлении,

или в *опредмечивании* чувства² и т. д. В процессе работы над пьесой он скрупулезно исследовал внутренний механизм «благородной игры», стремился прочувствовать природу азарта и даже просил А.Л. Вишневого³ понаблюдать за играющими на бильярде [23]. «Вишневый сад» — последняя пьеса А.П. Чехова, последняя перед смертью писателя. Страстной одержимостью игрока, надеющегося на счастливый случай, на фортуна, охарактеризовал образ Гаева автор пьесы. Игра, шутовство Гаева скрывает глубокое понимание трагичности финала. Подтексты, заложенные в репликах героя, актер М. Чехов предлагал вскрыть с помощью ПЖ, который он нашел, внимательно вчитываясь в текст. Для иллюстрации приведем здесь ремарку из пьесы, в которой отражена особенность физического поведения Гаева при его первом появлении в пьесе: «Гаев, входя, руками и туловищем делает движения, как будто играет на бильярде» [24, с. 449].

По мере развития пьесы данная деталь физического поведения укрупняется и отражена в репликах персонажа: «Гаев: “А у меня дрожат руки: давно не играл на бильярде”» [24, с. 463]. В поиске подтекста М. Чехов расширяет этот физический жест, придает ему *образное значение*, превращая в ПЖ героя — «рука как бы неправильно действует». К слову сказать, М.А. Чехов хорошо знал принцип азартной игры в бильярд, об этом свидетельствует воспоминание-анекдот А.Д. Попова о том, как Е. Вахтангов и М. Чехов увлекались игрой в бильярд и играли каждый день. Чехов почти всегда выигрывал [25, с. 178]. Хорошо понимая психологию игрока, Чехов «опредметил» внутреннюю одержимость Гаева с помощью ПЖ («рука как бы неправильно действует»).

Известным примером служит ПЖ Эрика XIV. Чехов репетировал роль короля Эрика XIV под руководством Е.Б. Вахтангова. Этот пример подробно рассмотрен в [26], и он наиболее популярен среди исследователей техники М. Чехова. Подсказ Вахтангова ПЖ для Эрика XIV иллюстрирует аккумуляцию энергии в жесте и показывает основной принцип практического применения данной основы, поэтому мы не можем обойти его стороной и вновь, пусть вкратце, акцентируем на нем свое внимание. Чехов вспоминал о сложном периоде репетиций «Эрика XIV» (одновременно он репетировал две роли: И.А. Хлестакова с К.С. Станиславским в МХТ и Эрика XIV с Е.Б. Вахтанговым в Первой студии). Сложность состояла в том, что «разноплановость», «разножанровость» двух ролей требовала невероятных душевных сил, умения легко переключать-

ся с одного образа на другой, быть внимательным к авторскому стилю, способности концентрировать многозадачность каждой из ролей в одной смысловой точке и пр. Известно, что после генеральной репетиции⁴ Вахтангов думал о переносе премьеры «Эрика XIV», и Чехов, будучи невероятно требовательным к себе, предполагал, что недовольство режиссера связано с неточным исполнением роли. Он искал способ скорректировать свою игру, стремился найти ответы на мучавшие его вопросы о внутренней противоречивости чувств, свойственной трагической фигуре героя [27, с. 116]. Е.Б. Вахтангов помог ему найти ответ на множество вопросов одним простым жестом, в который уложил все, что было срепетировано до дня генерального прогона, и таким образом сконцентрировал в практическом показе основную линию роли Эрика XIV. Режиссер дал Чехову простую задачу: представить на полу воображаемый круг и пытаться выйти из него. Ощущение, родившееся в душе Чехова, и было тем, что испытывал Эрик. Результатом этой пробы стал жест [28, с. 120]. О том, каким был этот жест, мы узнаем из статьи И.Ю. Промптовой, которая присутствовала на семинаре Г.С. Жданова и отразила жест в стенограмме: «...сделав много одинаковых жестов — “а, а, а!”, как бы отталкивая кого-то со всех сторон, Г.С. показывает этот ПЖ, будто энергично отталкивает руками кого-то, в основном вверх» [29, с. 333]. Так, Чехов и Вахтангов, играючи, воплотили в физическом жесте основной замысел, волевой импульс сложной, трагической фигуры короля Эрика XIV, это помогло сориентировать внутреннее движение души Чехова — Эрика.

Изобретения М. Чехова оказали бесспорное влияние на актерские школы по всему миру и, как было сказано выше, ПЖ является одним из наиболее действенных и популярных приемов работы над ролью многих актеров. Данный инструмент вдохновил профессионалов на создание оригинальных трактовок в решениях спектаклей, ролей, речевого поведения персонажей и др. Но если русские актеры обладают исчерпывающими знаниями в области теории, то зарубежные коллеги в работе с инструментами М. Чехова зачастую игнорируют теоретическую базу. Эта вольность и рождает дискуссию вокруг ПЖ.

Интересным для нас является опыт работы с жестом, скрывающим в себе психологию персонажа, известного голливудского актера сэра Э. Хопкинса. Во время встречи со студентами актерской школы The New School в The John L. Tishman Theatre на вопрос интервьюера о том, каким путем Э. Хопкинс ищет неоднозначное, неожиданное поведение для своих персонажей, актер ссылается на инструмент,

² Психологический феномен сравнивается с явлением физического мира или напрямую уподобляется ему [22, с. 564].

³ А.Л. Вишневский (1861–1943) — актер МХТ. А.П. Чехов предполагал, что роль Гаева будет играть А.Л. Вишневский [23].

⁴ Генеральные репетиции «Эрика XIV» проходили 19, 21, 25, 26 марта 1921 г., премьера состоялась 29 марта [10, с. 292].



Рис. 1. Жест с открытой ладонью



Рис. 2. Жест с кулаком

Кадры из фильма «Говардс-Энд» (Howards End), 1992 г., экранизация романа Э.М. Форстера.
В ролях: Маргарет — Э. Томпсон, Генри — Э. Хопкинс

предложенный М. Чеховым: «Я создаю психологию героя, как говорил М. Чехов, психологический жест. Я люблю искать такие неявные признаки настроения, как, например, в «Говардс-Энд» режиссера Дж. Айвори, я начинаю сильно волноваться и закрываю рукой лицо. Вот так (показывает, см. рис. 1. — П. Е.)» [30].

Просматривая фрагмент фильма «Говардс-Энд», можно обратить внимание, как физический жест, сделанный актером, призван закрыть от партнера по сцене (Э. Томпсон) истинные чувства Генри — героя Э. Хопкинса. Открытая ладонь Хопкинса и ее положение относительно лица выражает неожиданный, нехарактерный для этого жеста пакет чувств: стыд, беззащитность, горечь, наивность, детскость и пр. (рис. 1). Кулак, как правило, свидетельствует о силе, но у Хопкинса этот жест усиливает ранимость, уязвимость Генри (рис. 2).

Непредсказуемость, неординарность жеста — результат глубокого внутреннего разбора. Жест проявляет и укрупняет психологию героя, вскрывает подтекст. Если говорить о речевом компоненте, то дыхание актера сбивается, голос приобретает хриплый оттенок, становится ниже, затем повышается и вовсе срывается на плач; жест влияет на темп речи (речевая фраза то замедляется, то приобретает ускоренный темп). Очевидно, что найденный актером жест для Генри обогащает образ, рождает оригинальное решение актерского существования и речевого поведения. Однако Э. Хопкинс вступает в противоречие с тем, что имел в виду М. Чехов под ПЖ, предназначавшимся для работы в *репетиционный период*. В приведенном же примере жест выведен актером во внешний рисунок роли и является звеном в партитуре физических жестов, сопровождающих высказывание. Если бы жест Э. Хопкинса был переведен во внутренний план, то он мог бы являться ПЖ, т. е. если бы актер сохранил всю партитуру внутренней жизни и речевого поведения, но совершал жест в воображении, а не производил

его физически. В таком случае можно было бы считать, что именно ПЖ стоит за речевым поведением персонажа.

13 апреля 1936 г. М. Чехов, проводя урок в Дартингтон-холле для педагогов, говорил о скованности в жестах, свойственной англичанам, в то время как жесты, по его мнению, способны увести от рассудочного анализа текста роли, пробудить эмоциональность говорящего и соответственно повлиять на звучащую речь. Он призывал актеров научиться создавать жесты, которые впоследствии будут отражаться в речи [7, р. 96]. М. Чехов подчеркивал, что жесты, предназначенные для работы над речью, должны быть *широкими*, способными *оформить целую мысль*, а жесты, созданные для каждого отдельного слова, не должны быть иллюстративными. Ключевым моментом этой лекции является его утверждение, что такие жесты могут служить лишь *каркасом*, от которого впоследствии *актер должен будет отказаться* [7, р. 97].

Поиски М. Чехова в области жеста и речи подтверждены научными исследованиями последних лет [31; 32]. Многие лингвистические труды посвящены жестовой речи: ученые проводят исследования, призванные прояснить, как психология говорящего реализуется в жестах и какое влияние жест оказывает на звучащую речь. Так, жест говорящего, кроме донесения информации, выражает эмоциональность с такой же силой, как и звучащее слово; жесты позволяют заглянуть в мир человеческого сознания и проявить в динамической форме скрытые от зрения мысли и чувства человека [31, с. 85]. Ж.-Р. Лапер пришел к выводу, что кинетическая и голосовая системы неотделимы друг от друга и работают совместно, это доказывают наблюдения, при которых неподготовленная речь синхронизирована с неосознанными физическими реакциями тела [31].

Обратившись к современным отечественным трудам, посвященным жестикуляционной лингви-

стике [33; 34], мы обнаружили, что исследователями доказана взаимозависимость речевого действия и жестикуляции, сопутствующей этому действию. В момент формирования высказывания подготовка речевого поступка и сопровождающего его жеста происходит в мозгу человека синхронно, затем, только на заключительном этапе реализации речи, эти действия «расходятся» по двум разным каналам — по визуальному (в качестве жеста) и лингвистическому (в качестве слова) [32, с. 27].

Так, мультимодальный⁵ (или мультиканальный) подход, сформировавшийся в лингвистике, позволяет по-новому посмотреть на говорящего и на слушающего [33, с. 70]. В рамках такого подхода говорящий одновременно отслеживает кинетическое поведение собеседника, а значит, в то же время является слушающим, наблюдающим. Слушающий же не только различает слова и улавливает интонационную окраску сказанных слов, учитывает тембральные особенности голоса, обращает внимание на жестикуляцию, мимику, направление взгляда, но и сам, производя кинетические движения, является говорящим. Такой взгляд на процесс коммуникации несколько отличается от жесткого разграничения ролей в диалогической речи, когда говорящий только говорит, а слушающий только слушает [34, с. 82]. Поясняя механизм наблюдения за реципиентом при мультиканальном подходе, А.А. Кибрик сравнил говорящего человека «с симфоническим оркестром, в котором одновременно играет множество различных инструментов, каждый со своей партией» [34, с. 81].

На основе исследований жестовой речи лингвистами предложены убедительные варианты классификации и трактовки жестов. Например, в классификации Е.А. Гришиной движения, направленные вверх, трактуются как жесты, заключающие в себе информацию с положительным компонентом и желанием говорящего отметить важность этой информации [32, с. 289].

Приведем здесь пример из книги Е.А. Гришиной: «Его ЛН УП ↑ {схватили}!» (Э. Рязанов. О бедном гусаре замолвите слово, 1980); обозначения: ЛН — левая рука, УП — указательный палец, стрелка вверх обозначает движение вверх, фигурные скобки обозначают зону действия жеста и логическое ударение [32, с. 290]. Исследования Е.А. Гри-

шиной доказывают свою содержательность и при наблюдении за речью и жестами артистов в театре. Так, в спектакле П. Фоменко «Три сестры» [37] Ирина Prozорова (Полина Кутепова), приветствуя Вершинина, сообщает входящей Ольге: «“Александр Игнатьевич РН ОЛ ↑ {из Москвы}”» (РН — правая рука, ОЛ — открытая ладонь, стрелка вверх — движение руки вверх) [32, с. 66]. В трактовке жестов Е.А. Гришиной «открытая ладонь» задает семейство жестов, в основе которых лежит метафора, обозначающая прикосновение к чему-либо. Как правило, такой жест указывает на крупные, объемные объекты. Открытая ладонь Ирины в контексте спектакля может служить символом «прикосновения» к Москве, о которой так мечтают сестры, а движение руки вверх (выше головы), выше привычного уровня (напротив груди или живота) призвано передать важную информацию Ольге максимально быстро.

Рамки настоящей статьи не позволяют подробно остановиться на классификации жестов, предложенных лингвистами. Рассмотренные примеры призваны эмпирически подтвердить возможность с помощью жеста подключать воображение актера, выявлять психологию говорящего, эмоционально концентрироваться на смысле слова, реплики, фразы, монолога. Кроме того, эти примеры ярко демонстрируют физический жест, сопровождающий высказывание, и позволяют провести четкую границу между двумя родами жестов — физическим, сопровождающим высказывание, и психологическим, несущим в себе образное, метафорическое значение.

Нами проанализированы различные варианты ПЖ: из произведений А.П. Чехова, из режиссерского сочинения Е.Б. Вахтангова в спектакле «Эрик XIV». Обзор физических жестов, сопровождающих высказывание, предложен в лингвистических наблюдениях за говорящими. Оба класса жестов могут служить для обнаружения скрытой от зрения и слуха информации о психологии персонажа и способны «разжигать» эмоциональность актера. Сопоставление двух классов жестов показало, что ПЖ предназначен для работы актера над текстом *в репетиционный период*, он способен пробуждать в душе артиста чувства и волю, помогает в поиске подтекста, способствует глубокому проникновению в содержание текста роли и влияет на звучащую речь. Если же ПЖ переведен в видимое поле, т. е. произведен физически, сопровождая речевое высказывание, то в этом случае он перестает быть психологическим. Важно отметить, что ПЖ может быть создан актером, исходя из физического поведения персонажа, которое хорошо проявлено в художественной литературе и является маркером психологии героя. Рассмотренные примеры ПЖ несколько теоретизировали данное исследование. Однако это не является недостатком, поскольку, как известно, без понима-

⁵ Е.А. Гришина ссылается на обзор [35] и характеризует термин «мультимодальность»: «В широком смысле мультимодальность коммуникации понимается как использование коммуницирующими субъектами всех возможных модусов для передачи и приема информации: собственно языкового, фонетического, жестикуляционного, модуса физиологических реакций тела (улыбки, покраснение кожных покровов, сужение зрачков...)» [32, с. 25–26]. В узком смысле внедрение идеи о мультимодальности устной речи возводится к понятию «точка роста» [32, с. 26], предложенному в [36].

ния теории невозможен переход к практике. Автор сознательно не затрагивает проблему практической подготовки актера к работе с ПЖ, полагая, что эта тема заслуживает детального изучения и станет предметом исследования в следующей статье.

Список источников

1. Кнебель М.О. Вся жизнь. Москва : ВТО, 1967. 587 с.
2. Михаил Чехов. Чувство целого [Авторская программа Анатолия Смелянского] // Платформа СМОТРИМ. URL: <https://smotrim.ru/brand/31993> (дата обращения: 06.10.2022).
3. Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. 560 с.
4. Крымова Н. Гений среди людей. Уроки Михаила Чехова // Н. Крымова. Имена. Избранное в 3 книгах. Книга 3 : 1987–1999. Москва : Трилистник, 2005. С. 133–137.
5. Золотухин В. Михаил Чехов. Звуковое наследие и воспоминания современников // Театр. 2014. № 16. URL: <http://oteatre.info/mihail-chehov-zvukovoe-nasledie-i-vospominaniya-sovremennikov/> (дата обращения: 06.10.2022).
6. Скорход Н. О том, что лежит под землей // Петербургский театральный журнал. 2010, № 1 (59). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/59/home-cinema-59/o-tom-cto-lezhit-pod-zemlej/> (дата обращения: 06.10.2022).
7. Michael Chekhov's Lessons for Teachers : Expanded Edition. MICHА, 2018. 245 p.
8. The Routledge Companion to Michael Chekhov / by ed. M.-C. Autant-Mathieu, Y. Meerzon. London ; New York : Routledge Taylor and Francis Group, 2015. 434 p.
9. Кириллов А.А. Театр и театральная система М. Чехова : дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008. 170 с.
10. Соловьева И.Н. Первая студия. Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 670 с.
11. Отан-Матье М.-К. Михаил Чехов в поисках универсального метода в театре и кино / пер. Е. Балаховской // Вопросы театра. Prosaenium. 2018. № 1–2. С. 311–326.
12. Чехов М.А. Литературное наследие : в 2 т. Т. 2 : Об искусстве актера / сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова ; вступит. статья М.О. Кнебель. Москва : Искусство, 1986. 559 с.
13. Андрейчук В.А. Михаил Чехов: театрально-педагогические искания // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 6 (18). С. 23–27.
14. Кузина Е.Е. Психологический жест — ключ к игре актера в методе Михаила Чехова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 2. С. 37–48.
15. Авшарова Ю.Ю. «Психологический жест» М.А. Чехова в работе над сценическим образом // Искусство и экономика : материалы Международной научно-практической конференции. Москва, 13–14 марта 2017 г. Москва : Научная библиотека, 2017. С. 162–168.
16. Полищук В. Актерский блиц-тренинг по Михаилу Чехову // Э. Сарабян. Большая книга актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров. Станиславский, Мейерхольд, Чехов, Товстоногов. Москва : АСТ, 2022. С. 461–608.
17. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 томах. Москва : Искусство, 1954. Т. 2. 421 с.
18. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 томах. Москва : Искусство, 1955. Т. 3. 500 с.
19. Кириллов А.А. Семинар Г.С. Жданова // Вечность на ладонях. Еще раз о Михаиле Чехове / сост. В.М. Турчин. Москва : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2015. С. 247–314.
20. Чехов А.П. Сочинения : в 2 т. Т. 1 : Повести и рассказы. Москва : Художественная литература, 1982. 447 с.
21. Бюклинг Л. Студии Михаила Чехова в Лос-Анджелесе (1949–1955 гг.) // Вопросы театра. Prosaenium. 2018. № 1–2. С. 327–352.
22. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова : Возникновение и утверждение. Санкт-Петербург : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.
23. Балухатый С.Д., Петров Н.Д. Драматургия Чехова. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z00000002/st004.shtml> (дата обращения: 06.10.2022).
24. Чехов А.П. Вишневый сад // Сочинения : в 2 т. Т. 2. Повести; Рассказы; Пьесы. Москва : Художественная литература, 1982. С. 445–479.
25. Буткевич М.М. К игровому театру : в 2 т. Т. 1 : Лирический трактат. Москва : Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2010. 703 с.
26. Елисеева П.Е. Сценическая речь Михаила Чехова. Зарождение и формирование «Психологического жеста» как метода репетирования // Вечность на ладонях. Еще раз о Михаиле Чехове / сост. В.М. Турчин. Москва : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2015. С. 173–212.
27. Чехов М.А. Литературное наследие : в 2 т. Т. 1 : Воспоминания. Письма / сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова ; вступ. статья М.О. Кнебель. Москва : Искусство, 1986. 462 с.
28. Чехов М.А. Уроки для профессионального актера : на основе записей уроков, собранных и составленных Д.Х. Дюпре / под ред. Д.Х. Дюпре ; пер. с англ. М.И. Кривошеев. Москва : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2011. 165 с.
29. Промптова И.Ю. Семинар Г.С. Жданова // Вечность на ладонях. Еще раз о Михаиле Чехове / сост. В.М. Турчин. Москва : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2015. С. 315–363.
30. Хопкинс Э. Мастер класс. URL: https://vk.com/video135087875_456239431 (дата обращения: 06.10.2022).
31. Lapaire J.-R. Grammar, gesture and cognition : insights from multimodal utterances and applications for ges-

- ture analysis // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2011. № 52. С. 83–103. URL: https://www.researchgate.net/publication/298790338_Grammar_gesture_and_cognition_insights_from_multimodal_utterances_and_applications_for_gesture_analysis (дата обращения: 06.10.2022).
32. Гришина Е.А. Русская жестикуляция с лингвистической точки зрения : корпусные исследования. Москва : Издательский дом ЯСК, 2017. 744 с.
33. Кибрик А.А. Русский мультимедийный дискурс. Ч. I : Постановка проблемы // Психологический журнал. 2018. Т. 39, № 1. С. 70–80.
34. Кибрик А.А. Русский мультимедийный дискурс. Часть II : Разработка корпуса и направления исследований // Психологический журнал. 2018. Т. 39, № 2. С. 79–90.
35. Bonacchi S., Karpiński M. Remarks about the Use of the Term “Multimodality” // Journal of Multimodal Communication Studies. 2014. № 1. P. 1–7. URL: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/13519/1/01_silvia-bonacchi-maciej-karpinski_JMCS_01_2014.pdf (дата обращения: 06.10.2022).
36. McNeill D. Hand and Mind: What Gesture Reveal about Thought // Leonardo. 1994. Vol. 27, № 4. P. 105–133. DOI: 10.2307/1576015.
37. Три сестры. 2006. Мастерская Петра Фоменко. Ч. 1 // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YapV2y3h3sE> (дата обращения: 06.10.2022).

The “Psychological Gesture” as an Element of Michael Chekhov’s Creative Theory

Polina E. Eliseeva

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 6, Maly Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID 0000-0001-9346-2949; SPIN 5298-5715
E-mail: krinit@mail.ru

Abstract. *The name of Michael Chekhov is firmly associated with the expression “genius of the Russian stage. In his theoretical work “On the Technique of Acting”, M. Chekhov outlined the main components of acting, where one of the most striking and effective elements was the “psychological gesture”. However, the isolation of the empirical part of Chekhov’s legacy, due to the actor’s move abroad, creates the problem of interpreting the theory. So, in an effort to master the principle of working with the “psychological gesture”, many modern actors take liberties in interpreting methodological techniques, without taking into account the practical clarifications formulated by the master while working abroad.*

The article analyzes little-known and popular examples of the “psychological gesture” that appear in the theatrical literature of the Russian and foreign periods of M. Chekhov. There is considered the experience of working with this tool of the great actor’s direct students. The material for the study is the transcription of a video recording of the practical seminar of M.A. Chekhov’s friend and colleague G.S. Zhdanov, made by A.A. Kirillov, and the transcript by I.Yu. Promptova. The comparison of the documents and evidence makes it possible to systematize information about the “psychological gesture”, clarify the essential nuances formulated and transmitted by M. Chekhov to his students “from hand to hand” during the period of his working abroad, and warns against erroneous interpretation of the theory. The considered examples empirically confirm

the capability of using the gesture to activate the actor’s imagination, to reveal the speaker’s psychology, to emotionally concentrate on the meaning of a word, a line, a phrase, a monologue. The article shows that the PG is intended for the actor to work on the text during the rehearsal period; it can awaken feelings and will in the actor’s soul, helps in finding the undertones, contributes to a deep penetration into the content of the role’s text, and affects the sounding speech. M. Chekhov’s search in the field of interaction between psychology, gesture and speech has been confirmed by recent studies. Thus, modern linguistics has scientifically supported the intuitive guesses of the great actor, proving that the gesture reflects the cognitive processes of the speaker.

Key words: Michael Chekhov, gesture, psychological gesture, work on the role’s text, undertone, speech act, actor’s speech, gesture speech, theory and history of art, theatrical art, screen arts.

Citation: Eliseeva P.E. The “Psychological Gesture” as an Element of Michael Chekhov’s Creative Theory, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 616–626. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-616-626.

References

1. Knebel M.O. *Vsya zhizn’* [All Life]. Moscow, VTO Publ., 1967, 587 p.
2. Michael Chekhov. A Sense of the Whole, *SMOTRIM Platform*. Available at: <https://smotrim.ru/brand/31993> (accessed 06.10.2022) (in Russ.).
3. Byckling L. *Mikhail Chekhov v zapadnom teatre i kino* [Michael Chekhov in Western Theatre and Cinema]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2001, 560 p.
4. Krymova N. Genius among People. Lessons of Michael Chekhov, N. Krymova. *Imena. Izbrannoe v 3 knigakh. Kniga 3: 1987–1999* [N. Krymova. Names. Selected Works in 3 Books. Book 3: 1987–1999]. Moscow, Trilistnik Publ., 2005, pp. 133–137 (in Russ.).
5. Zolotukhin V. Michael Chekhov. Sound Heritage and Contemporaries’ Memories, *Teatr* [Theatre], 2014,

- no. 16. Available at: <http://oteatre.info/mihail-chehov-zvukovoe-nasledie-i-vospominaniya-sovremennikov/> (accessed 06.10.2022) (in Russ.).
6. Skorokhod N. On What Is Hidden Underground, *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [St. Petersburg Theater Magazine], 2010, no. 1 (59). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/59/home-cinema-59/o-tom-chto-lezhit-pod-zemlej/> (accessed 06.10.2022) (in Russ.).
7. *Michael Chekhov's Lessons for Teachers: Expanded Edition*, MICHA Publ., 2018, 245 p.
8. Autant-Mathieu M.-C., Meerzon Y. (eds.) *The Routledge Companion to Michael Chekhov*. London, New York, Routledge Taylor and Francis Group Publ., 2015, 434 p.
9. Kirillov A.A. *Teatr i teatral'naya sistema M. Chekhova* [The Theater and the Theatrical System of M. Chekhov], cand. art. diss. St. Petersburg, 2008, 170 p.
10. Solovyova I.N. *Pervaya studiya. Vtoroi MKhAT. Iz praktiki teatral'nykh idei XX veka* [First Studio. Moscow Art Theater II. From the Practice of Theatrical Ideas of the 20th Century]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2016, 670 p.
11. Autant-Mathieu M.-C. Michael Chekhov in Search of a Universal Method in Theatre and in Cinema, *Voprosy teatra. Proscaenium* [Problems of the Theatre. Proscaenium], 2018, no. 1–2, pp. 311–326 (in Russ.).
12. Chekhov M.A. *Literaturnoe nasledie v 2-kh t. T. 2: Ob iskusstve aktera* [Literary Heritage in 2 Volumes. Volume 2: On the Art of Acting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 559 p.
13. Andreychuk V.A. Mikhail Chekhov: Theatre-Educational, *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture and Education], 2009, no. 6 (18), pp. 23–27 (in Russ.).
14. Kuzina E.E. Psychological Gesture as a Clue to Acting in Michael Chekhov's Method, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music], 2014, no. 2, pp. 37–48 (in Russ.).
15. Avsharova Yu.Yu. M.A. Chekhov's "Psychological Gesture" in the Work on the Stage Image, *Iskusstvo i ekonomika: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Moskva, 13–14 marta 2017 g.* [Art and Economics: Proceedings of the International Scientific-Practical Conference. Moscow, March 13–14, 2017]. Moscow, Nauchnaya Biblioteka Publ., 2017, pp. 162–168 (in Russ.).
16. Polishchuk V. Acting Blitz Training according to Michael Chekhov, *E. Sarab'yan. Bol'shaya kniga akterskogo masterstva. Unikal'noe sobranie treningov po metodikam velichaisikh rezhisserov. Stanislavskii, Meierkholtz, Chekhov, Tovstonogov* [E. Sarabyan. A Great Book of Acting. A Unique Collection of Trainings on the Methods of the Greatest Directors. Stanislavsky, Meyerhold, Chekhov, Tovstonogov]. Moscow, AST Publ., 2022, pp. 461–608 (in Russ.).
17. Stanislavsky K.S. *Sobranie sochinenii v 8 tomakh* [Collected Works in 8 Volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1954, vol. 2, 421 p.
18. Stanislavsky K.S. *Sobranie sochinenii v 8 tomakh* [Collected Works in 8 Volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1955, vol. 3, 500 p.
19. Kirillov A.A. G.S. Zhdanov's Seminar, *Vechnost' na ladonyakh. Eshche raz o Mikhaile Chekhove* [The Eternity on the Palms of your Hands. Once Again about Michael Chekhov]. Moscow, Rossiiskii Universitet Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2015, pp. 247–314 (in Russ.).
20. Chekhov A.P. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1982, vol. 1: Povesti i rasskazy [Novels and Stories], 447 p.
21. Byckling L. Michael Chekhov's Studios in Los Angeles (1949–1955), *Voprosy teatra. Proscaenium* [Problems of the Theatre. Proscaenium], 2018, no. 1–2, pp. 327–352 (in Russ.).
22. Chudakov A.P. *Poetika Chekhova. Mir Chekhova: Vozniknovenie i utverzhdenie* [Chekhov's Poetics. Chekhov's World: Emergence and Adoption]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2016, 704 p.
23. Balukhatyi S.D., Petrov N.D. *Dramaturgiya Chekhova* [Chekhov's Dramaturgy]. Available at: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000002/st004.shtml> (accessed 06.10.2022)
24. Chekhov A.P. The Cherry Orchard, *Sochineniya: v 2-kh t.* [Works: in 2 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1982, vol. 2: Povesti, Rasskazy, P'esy [Novels, Stories, Plays], pp. 445–479 (in Russ.).
25. Butkevich M.M. *K igrovomu teatru: v 2 t. T. 1: Liricheskii traktat* [On the Play Theater: in 2 volumes. Volume 1: Lyrical Treatise]. Moscow, Rossiiskaya Akademiya Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2010, 703 p.
26. Eliseeva P.E. Michael Chekhov's Stage Speech. The Origin and Formation of the "Psychological Gesture" as a Method of Rehearsing, *Vechnost' na ladonyakh. Eshche raz o Mikhaile Chekhove* [The Eternity on the Palms of your Hands. Once Again about Michael Chekhov]. Moscow, Rossiiskii Universitet Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2015, pp. 173–212 (in Russ.).
27. Chekhov M.A. *Literaturnoe nasledie v 2 t. T. 1: Vospominaniya. Pis'ma* [Literary Heritage in 2 Volumes. Volume 1: Memories. Letters]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 462 p.
28. Chekhov M.A. *Uroki dlya professional'nogo aktera: na osnove zapisei urokov, sobrannykh i sostavlenykh D.Kh. Dyupre* [Lessons for the Professional Actor: Based on the Recordings of Lessons Collected and Compiled by D.H. Du Prey]. Moscow, Rossiiskii Universitet Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2011, 165 p.
29. Promptova I.Yu. G.S. Zhdanov's Seminar, *Vechnost' na ladonyakh. Eshche raz o Mikhaile Chekhove* [The Eternity on the Palms of your Hands. Once Again about Michael Chekhov]. Moscow, Rossiiskii Universitet Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2015, pp. 315–363 (in Russ.).
30. Hopkins A. *Master klass* [Master Class]. Available at: https://vk.com/video135087875_456239431 (accessed 06.10.2022).

31. Lapaire J.-R. Grammar, Gesture and Cognition: Insights from Multimodal Utterances and Applications for Gesture Analysis, *Visnik L'vivs'kogo universitetu. Seriya filologichna* [Bulletin of the Lviv University. Series Philology], 2011, no. 52, pp. 83–103. Available at: https://www.researchgate.net/publication/298790338_Grammar_gesture_and_cognition_insights_from_multimodal_utterances_and_applications_for_gesture_analysis (accessed 06.10.2022).
32. Grishina E.A. *Russkaya zhestikulyatsiya s lingvisticheskoi tochki zreniya: korpusnye issledovaniya* [Russian Gesticulation from a Linguistic Point of View: corpus-based research]. Moscow, YaSK Publ., 2017, 744 p.
33. Kibrik A.A. Russian Multichannel Discourse. Part I. Setting Up the Problem, *Psikhologicheskii zhurnal* [Psychological Journal], 2018, vol. 39, no. 1, pp. 70–80 (in Russ.).
34. Kibrik A.A. Russian Multichannel Discourse. Part II. A Corpus Development and Avenues of Research, *Psikhologicheskii zhurnal* [Psychological Journal], 2018, vol. 39, no. 2, pp. 79–90 (in Russ.).
35. Bonacchi S., Karpiński M. Remarks about the Use of the Term “Multimodality”, *Journal of Multimodal Communication Studies*, 2014, no. 1, pp. 1–7. Available at: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/13519/1/01_silvia-bonacchi-maciej-karpinski_JMCS_01_2014.pdf (accessed 06.10.2022).
36. McNeill D. Hand and Mind: What Gesture Reveal about Thought, *Leonardo*, 1994, vol. 27, no. 4, pp. 105–133. DOI: 10.2307/1576015.
37. Three Sisters. 2006. Pyotr Fomenko Workshop. Part 1, *YouTube*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=YapV2y3h3sE> (accessed 06.10.2022) (in Russ.).

НОВИНКА



Научные исследования в библиотеках: тематика, организация, представление результатов : монография / Российская гос. б-ка, Российская нац. б-ка, Президент. б-ка им. Б.Н. Ельцина ; отв. ред. А.Ю. Самарин ; предисл. В.В. Дуда. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Пашков дом, 2023. 326, [1] с. : ил.

Монография посвящена современному этапу развития научно-исследовательской деятельности в библиотеках Российской Федерации. В ней проанализированы организация и тематика научных исследований в национальных библиотеках, центральных библиотеках регионов России, библиотеках системы РАН. Подробно рассмотрены основные каналы представления результатов научной деятельности библиотек (диссертации, научные отраслевые журналы, наукометрические базы данных).

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: rsl.ru/pashkovdom

Е.Н. САВЕНКО

АЛЬТЕРНАТИВНОЕ КНИГОИЗДАНИЕ: ЭВОЛЮЦИЯ ТЕРМИНОЛОГИИ

Елена Нальевна Савенко,

Государственная публичная научно-техническая
библиотека Сибирского отделения
Российской академии наук,
лаборатория книговедения,
ведущий научный сотрудник
Восход ул., д. 15, Новосибирск, 630102, Россия,

кандидат исторических наук
ORCID 0000-0001-9352-8522
E-mail: helensav@ngs.ru

Реферат. Цель статьи — конкретизировать содержание понятия «альтернативное книгоиздание» с учетом исторической ретроспективы, а также рассмотреть формирование терминологии, используемой при изучении развития данного явления в России. Анализ научной литературы показал, что определение «альтернативная» стало применяться отечественными учеными по отношению к произведениям печати и издательской деятельности в постсоветский период на фоне происходивших в стране кардинальных социально-политических преобразований. В научный оборот вошел термин «альтернативная печать», использовавшийся для определения неподконтрольной государству, оппозиционной, выражавшей общественное инакомыслие прессы конца 1980-х — 1990-х годов. Исследователи, введшие указанный термин в научный оборот, характеризуют ее как феномен переходного периода. В первое постсоветское десятилетие появилось понятие «альтернативное книгоиздание», которое стало широко использоваться для обозначения негосударственного независимого книгоиздания нового этапа российской истории. Однако, по мнению автора, указанный термин применим и к более ранним историческим периодам, так как издательская деятельность, альтернативная государственному книгоизданию, имеет в России глубокие традиции.

В работе предлагается интерпретация понятия «альтернативное книгоиздание» применительно к различным этапам отечественной истории. Автор прослеживает эволюцию терминов, характеризующих указанное явление, и раскрывает их содержание в различные исторические периоды.

Ключевые слова: альтернативная культура, контркультура, альтернативное книгоиздание, бесцензурное издание, вольная печать, нелегальное издание, подпольная печать, самиздат, независимое книгоиздание.

Для цитирования: Савенко Е.Н. Альтернативное книгоиздание: эволюция терминологии // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 627—633. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-627-633.

Начиная с 1990-х гг. на фоне коренных общественных преобразований в России на новый уровень вышло осмысление проблем альтернативности. Отечественные ученые обратились к обстоятельному анализу философских основ альтернативизма [1; 2; 3]. Объектом пристального внимания исследователей стали особенности альтернативного развития исторических и социально-культурных процессов. Одно из важных направлений современных научных исследований — изучение альтернативной культуры, противопоставляемой господствующей в обществе системе норм и ценностей [4]. До настоящего времени это понятие не устоялось. Ряд исследователей, характеризуя неофициальную культуру второй половины XX в., используют термины «андеграунд», «независимая культура», «параллельная культура», «вторая культура» и др. [5]. Но в большинстве случаев стал применяться термин «альтернативная культура», который интерпретируется как контркультура [6].

Наряду с общими проблемами альтернативной культуры в последние десятилетия активно изучаются отдельные составляющие этого многогранного феномена. Альтернативы стали предметом исследований книговедов и других специалистов в области массовой коммуникации. Анализируя эволюцию книжной культуры, ученые отмечают появление современной альтернативы указанного феномена: экранной культуры [7]. Активно исследуются новые, альтернативные средства информации: электронные книги [8; 9], сетевые медиа [10; 11].

Характеристика «альтернативная» стала применяться и по отношению к элементам традиционной книжной культуры. Появилось понятие «альтернативная печать». Авторы, введшие указанный термин в научный оборот, обозначают им печать «общественного инакомыслия»: негосударственную периодику последнего пятнадцатилетия XX в., которую считают феноменом переходного периода [12; 13]. Использование ранее существовавших терминов в отношении полулегальной несанкционированной прессы периода провозглашения гласности и постепенной ликвидации цензуры, по их мнению, некорректно. Вместе с тем исследователи признают, что понятие «альтернативная печать» не устоявшееся и допускают возможность применения для характеристики позднесоветских и постсоветских свободных, неподконтрольных государству изданий иных терминов: «независимая печать», «новый самиздат».

Определение «альтернативное» распространилось и на книгоиздание. Альтернативное книгоиздание стало рассматриваться как феномен постсоветского периода: независимый издательский процесс в условиях законодательно установленного отсутствия цензуры [14]. С точки зрения исследователей, основная миссия современного альтернативного книгоиздания — противостояние диктату рынка и книжному мейнстриму, персонификация издательского предложения.

Учитывая, что определение «альтернативный» толкуется как «противопоставленный другому и его исключаящий» [15, с. 80], понятие «альтернативное книгоиздание», по мнению автора, вполне применимо и к негосударственной, несанкционированной издательской деятельности более ранних периодов российской истории. В условиях жестких цензурных барьеров, существовавших в России на протяжении многих веков, альтернативное книгоиздание противостояло господствующим идеологическим и эстетическим установкам.

Несанкционированная издательская деятельность, альтернативная официальному государственному книгоизданию, имеет в России многовековую историю. Законодательство Российской империи свидетельствует, что в XVIII—XIX вв. указанное явление было уже достаточно распространено и вызы-

вало серьезное беспокойство у высших органов государственной власти. Так, указ Синода от 20 марта 1721 г. содержал требование об усилении надзора за произведениями бесконтрольного происхождения, которые «самовольно <...> печатаются, кроме типографии <...> без свидетельства и позволения» [16, с. 28]. Закон императрицы Екатерины II 1783 г. «О вольных типографиях» включал запрет на «самовольное напечатывание <...> соблазнительных книг» [16, с. 38]. В «Уставе о цензуре» от 9 июля 1804 г. предусматривались серьезные наказания «за напечатание неодобренной Ценсурой книги или сочинения» [16, с. 72].

Активное развитие несанкционированного книгоиздания обусловило появление ряда терминов, характеризующих указанное явление. С середины XIX в. в российском законодательстве начинает употребляться термин «*бесцензурное*». Первоначально им обозначали особую категорию изданий, освобожденных от предварительной цензуры. Однако по мере ужесточения цензурного контроля льготный статус минимизировался [17]. Исходное значение термина изменилось. Его стали применять для характеристики всех не прошедших цензуру изданий. Показательно, что А.И. Герцен, декларируя задачи «вольного русского книгопечатания», ассоциировал его со «свободной, бесцензурной речью» [18].

После создания А.И. Герценом в 1853 г. в Лондоне «Вольной русской типографии», ставшей заграничным центром русской бесцензурной печати, получило распространение понятие «*вольная печать*». Оно использовалось для обозначения изданий, напечатанных без санкций цензуры вне пределов Российской империи. Однако указанное понятие имеет и более широкий смысл. В библиографическом списке вольной прессы, опубликованной в 1883 г. в «Календаре Народной воли» перечислены не только заграничные, но и русские «вольные издания» [19, с. 161—176]. В постсоветский период термин «*вольная печать*» стал иногда применяться не только для характеристики российских несанкционированных изданий XIX в., но и для описания независимой прессы более позднего времени. Так, Санкт-Петербургская независимая общественная библиотека выпустила в 1991 г. справочное издание «Вольная русская печать», в котором приведены сведения о независимой периодике последних лет советского периода [20]. Онлайн-лекция кандидата исторических наук, специалиста в области альтернативной печати Е.Н. Струковой «Вольная советская печать (1985—1991)» — еще один пример широкого толкования указанного термина¹.

¹ Елена Струкова. Вольная советская печать (1985—1991). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yH7Rj2BDH0w> (дата обращения: 29.11.2022)

В 1861 г. благодаря Н.П. Огареву появилось понятие «*потаенная литература*», которое подразумевало запрещенные, ходившие в дореволюционной России в списках художественные произведения. Этот пласт бесцензурных текстов противопоставлялся «процензурованной» литературе [21]. Со временем указанный термин приобрел более широкий смысл и стал употребляться по отношению к неподцензурным художественным произведениям советского периода. В большинстве случаев он используется при описании круга чтения неконформистски настроенных слоев общества. Указанное понятие характеризует репертуар альтернативного книгоиздания. Например, известный болгарский литературовед, автор книг о русской литературе Ивайло Петров называет «потаенной литературой» неподцензурные произведения А.П. Платонова, повесть М.А. Булгакова «Собачье сердце», роман Е.И. Замятина «Мы» и др. [22, с. 198].

Развитие революционной деятельности в России во второй половине XIX в. способствовало широкому распространению определений «подпольная» и «нелегальная» в качестве характеристик продукции альтернативного книгоиздания. На страницах книги революционера-народника С.М. Степняка-Кравчинского «Подпольная Россия», впервые вышедшей в свет в 1882 г., наряду с уже распространенным к тому времени понятием «вольная пресса» неоднократно встречались термины «*тайная типография*», «*подпольная печать*», «*подпольная газета*» [23, с. 25, 207]. До середины XX в. термины «*подпольная печать*» и «*нелегальная печать*» были основными понятиями, характеризующими продукцию альтернативного книгоиздания. Ими обозначают «издания (книги, газеты, журналы, брошюры, листовки, прокламации и др.), выходящие в свет и/или распространяющиеся нелегально, вопреки цензурным нормам или законодательству об охране авторских прав; в более узком значении — направленные на изменение существующего государственного строя» [24, с. 47].

С середины XX в. в широкое употребление вошло понятие «*самиздат*». Несмотря на то что указанный термин существует уже более шестидесяти лет, до настоящего времени единая трактовка его отсутствует. Дискуссии о том, что такое самиздат, продолжаются и в XXI в.² В зависимости от направления исследования существует множество

толкований указанного понятия, что вполне закономерно. Автор многочисленных работ о самиздате Ю.А. Руси́на справедливо замечает, что «это обширный культурный пласт» с множеством проявлений [25, с. 21].

Автор статьи считает целесообразным рассмотреть лишь подходы к определению термина, сформировавшиеся в рамках культурологического дискурса. Следует отметить, что в целом и отечественные, и зарубежные исследователи самиздата признают его феноменом параллельной, альтернативной культуры. Однако при формулировке термина внимание акцентируется на отдельных характеристиках этого сложного и многогранного явления.

Исследователь истории инакомыслия в СССР А. Даниэль характеризует самиздат как «специфический способ бытования общественно значимых неподцензурных текстов», суть которого заключается в том, что их тиражирование осуществляется вне авторского контроля, в процессе распространения в читательской среде. Эту точку зрения разделяют многие современные авторы [26, с. 17].

Часть исследователей рассматривает самиздат как культурно-коммуникационный феномен: способ культурного диалога, средство межкультурного обмена [27; 28; 29]. На тесную взаимосвязь неподцензурной литературы, печатавшейся в СССР и за его пределами, указывают и названия некоторых зарубежных сериальных изданий: «Библиотека Самиздата» (Амстердам: Фонд им. Герцена, 1971–1977), «Вольное слово. Самиздат. Избранное» (Франкфурт-на-Майне: Посев, 1972–1981), «Еврейский самиздат = Jevish samizdat» (Иерусалим: Еврейский ун-т, Центр документации восточно-европейского еврейства, 1974).

Представители еще одного подхода трактуют понятие «самиздат» как корпус неподцензурных текстов: «неподцензурную словестность» [30, с. 122], «неофициальные воспроизведения литературных текстов, не имевших официального признания» [31, с. 203]. Подобная интерпретация нередко распространяется и на термин «тамиздат». По мнению большинства исследователей, тамиздат — это не прошедшие цензуру рукописи и запрещенные в СССР произведения советских авторов, изданные за рубежом.

Некоторые исследователи отождествляют самиздат с несанкционированной издательской деятельностью. Крупнейший исследователь этого уникального явления Г.Г. Суперфин определяет его следующим образом: «независимая от государства внемонопольная издательская деятельность граждан, идущая вразрез с официально провозглашенными идеологическими или художественными установками» [32, с. 237].

Автор статьи разделяет толкование термина «самиздат» как процесса альтернативного книго-

² Самиздат: неизвестные факты // Культурная эволюция. URL: <http://yarcen.ru/articles/history/samizdat-neizvestnyefakty-72350/> (дата обращения: 29.11.2022); Что такое самиздат? // Круглый стол в Мемориале. URL: <https://urokiistorii.ru/articles/chto-takoe-samizdat-kruglyj-stol-v-m> (дата обращения: 29.11.2022); Исследование самиздата и альтернативного книгоиздания // Фестиваль художественного самиздата «Корешки» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Kyu0rw-MIfQ> (дата обращения: 29.11.2022).

издания второй половины XX в. и продукта подобной издательской деятельности [33].

Понятие «самиздат» стало настолько распространенным, что нередко его используют не только по отношению к неподцензурным изданиям второй половины XX в., но и применительно к несанкционированной печати более раннего времени. Например, писатель и библиограф П. Вайль относил появление самиздата к концу XVIII в. [34]. Расширенное толкование термина встречается и в работах других авторов. Характеризуя издательскую работу Н.И. Новикова и его сподвижников, известный российский лингвист В.В. Иванов писал, что в конце XVIII в. ими была создана «сеть книг и масонского самиздата вольнодумного направления» [35, с. 99]. Некоторые исследователи применяют термин «самиздат» по отношению к неподцензурным текстам первых десятилетий советской государственности [36], хотя в последние годы для определения такого рода изданий появилось новое понятие — «протосамиздат». Подобное вольное использование термина «самиздат» представляется неверным. Таким образом, происходит подмена общего понятия «альтернативное книгоиздание» термином, характеризующим явление, имеющее определенные хронологические рамки.

С 1990-х гг. в научный оборот наряду с понятием «альтернативное книгоиздание» вошел термин «независимое книгоиздание», характеризующий негосударственную издательскую деятельность на новом историческом этапе развития России [37]. В условиях отсутствия цензуры из характеристик указанной издательской деятельности исчез идеологический компонент. Основные признаки — противостояние государственной монополии в области книгоиздания, неподконтрольность государству, ориентация на индивидуальные (в том числе узконаправленные, нишевые) читательские интересы.

В заключение можно констатировать, что на протяжении многовекового существования русского книгоиздания развивались процессы, альтернативные официально-правительственному печатному делу. Масштабы их на разных исторических этапах были неоднозначны, а характеризующие термины различны. К настоящему времени создана обширная терминология, отражающая сущность и функции альтернативного книгоиздания в различные периоды российской истории. Общее свойство указанной издательской деятельности — независимость от государства. Вместе с тем имеются и важные отличия. В течение продолжительного времени эта независимость была нелегитимной, а с 1991 г. закреплена законодательно. Различаются и основные функции альтернативной издательской деятельности, присущие ей на различных исторических этапах. В периоды существования цензурных ограничений альтернативное книгоиздание было направлено на преодоление информационных барьеров

и выпуск печатной продукции, свободной от господствующих идеологических догм и доминирующих художественных канонов. В постсоветском «бесцензурном» обществе противостояние переместилось в экономическую сферу. Современное альтернативное книгоиздание в первую очередь нацелено на расширение книжного ассортимента посредством выпуска некоммерческой, малотиражной литературы, удовлетворяющей широкий круг читательских потребностей.

Список источников

1. Кузнецов О.В., Плетнева М.А. Предметный аспект идеи альтернативности // Интеллект. Инновации. Инвестиции. 2020. № 2. С. 81–86. DOI: 10.25198/2077-7175-2020-2-81.
2. Лившиц И. Что такое Альтернативизм? Изд. 2-е. Санкт-Петербург, 2018. 119 с.
3. Тимофеева Л.Н. Альтернативизм в науке и политике // Современная политическая наука : Методология. Москва : Аспент Пресс, 2019. С. 525–550.
4. Альтернативная культура : энциклопедия / [сост. Дмитрий Десятерик]. Екатеринбург : Ультра. Культура, 2005. 236 с.
5. Савицкий С.А. Из подполья в андеграунд: история синонимических названий позднесоветской неофициальной культуры // Обсерватория культуры. 2012. № 5. С. 107–112.
6. Чащина С.В. Контркультура / Альтернативная культура как проявление культурного полиморфизма // ОБЩЕСТВО, НАУКА, ИННОВАЦИИ (НПК-2016) : Всерос. ежегод. науч.-практ. конф. (18–29 апр. 2016 г.). Киров : ВятГУ, 2016. С. 4301–4310.
7. Соколов А.В. Книжная культура и ее альтернативы // Пятый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» (Челябинск, 24–25 окт. 2019 г.) : материалы форума. Челябинск, 2019. С. 30–45.
8. Лизунова И.В., Павленко С.В. Трансформация книги в условиях медийных революций // Библиосфера. 2020. № 1. С. 12–23. DOI: 10.20913/1815-3186-2020-1-12-23.
9. Малиновская Н.Н. Электронная книга как альтернатива традиционной: социологический анализ // Берковские чтения — 2021. Книжная культура в контексте международных контактов : материалы VI Международ. науч. конф. (Гродно, 26–27 мая 2021). Москва, 2021. С. 300–306.
10. Дмитриев О.А. О понятии «альтернатива» в науке и современных медиа // Гуманитарный вектор. 2021. Т. 16, № 1. С. 160–166. DOI: 10.21209/1996-7853-2021-16-1-160-166.
11. Vatikiotis P. Indymedia, a multi-paradigmatic case of alternative media: the interplay between media, commons and movements // Journal of Alternative & Community Media. 2021. Vol. 6, № 1. P. 69–85. DOI: 10.1386/joacm_00094_1.

12. Тимофеева Л.Н. Альтернативная печать: ее сущность и значение // Пресса: опыт, проблемы и тенденции. Москва, 1992. С. 23–49.
13. Струкова Е.Н. Альтернативная периодическая печать в истории российской многопартийности (1987–1996). Москва : Гос. публ. ист. б-ка России, 2005. 309 с.
14. Лизунова И.В., Савенко Е.Н. Современное альтернативное книгоиздание: общая характеристика и тенденции развития // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 4. С. 22–29.
15. Академический толковый словарь русского языка. Т. 1 / под ред. Л.П. Крысина. Москва : ЯСК, 2016. 668 с.
16. Рейфман П.С. Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России : в 2 т. Т. 1, вып. 1. Москва : Пробел-2000, 2015. 229 с.
17. Кумачева С.В. Система административного преследования «бесцензурной» печати в России. 1872–1882 гг. Москва : LAP Lambert Academic Publ., 2011. 188 с.
18. Герцен А. Вольное русское книгопечатание в Лондоне // Герцен Александр Иванович : [сайт о творчестве писателя]. URL: <http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/public/volnoe-russkoe-knigopечatanie-v-londone.htm> (дата обращения: 29.11.2022)
19. Календарь «Народной воли» на 1883 год. Женева, 1883. XXIV, 183 с.
20. Вольная русская печать : справочное издание Независимой общественной библиотеки / ред. В. Григорьев, А. Попов. Санкт-Петербург, 1991. 30 с.
21. Огарев Н. Предисловие (к сборнику «Русская поэтическая литература») // Огарев Николай Платонович : [сайт]. URL: <http://ogarev.lit-info.ru/ogarev/publicistika/predislovie-k-sborniku-russkaya-potaennaya-literatura.htm> (дата обращения: 29.11.2022).
22. Петров И. Читателя трудно обмануть // Нижний Новгород. 2019. № 3. С. 197–203.
23. Степняк-Кравчинский С.М. Грозовая туча России. Москва : Новый ключ, 2001. 479 с.
24. Бакун Д.Н. Печать нелегальная // Большая российская энциклопедия : в 35 т. / Ю.С. Осипов (пред.). Москва, 2014. Т. 26. С. 147–149.
25. Русина Ю.А. Самиздат в СССР: тексты и судьбы. Санкт-Петербург : Алетей ; Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2019. 204 с.
26. Даниэль А. Истоки и смысл советского самиздата // Антология Самиздата. Неподцензурная литература в СССР, 1950-е–1980-е. Москва, 2005. Т. 1, кн. 1. С. 18–34.
27. Zitzewitz J. Culture of Samizdat: literature and underground networks in the late Soviet Union. London [etc.] : Bloomsbury Acad., 2021. XI, 248 p.
28. Zaslavskaya O. Samizdat as social practice and communication circuit // Samizdat. Between Practices and Representations. Budapest, 2015. P. 87–100.
29. Заславская О.В. «Тамиздат» как совместный издательский проект Восток-Запад // Обсерватория культуры. 2012. № 5. С. 100–107.
30. Поликовская В. Самиздат // Новая Российская энциклопедия : [в 12 т.] / редкол.: гл. ред. А.Д. Некипелов [и др.]. Москва : Энциклопедия, 2015. Т. 14 (2). С. 122–123.
31. Константинова М.К. Перемены в русском литературном поле во время и после перестройки (1985–1995). Amsterdam : Pegasus, 2009. 473 с.
32. Зубарев Д., Кузовкин Г. Избранные статьи для Мандельштамовской энциклопедии. Самиздат / [при участии П. Нерлера, Г. Суперфина] // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 237–243.
33. Савенко Е.Н. Свободное слово: очерки истории самиздата Сибири (1920–1990 гг.). Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 2017. 478 с.
34. Воспоминания о самиздате // Стихи.ру : [сайт]. URL: <https://stihi.ru/2013/04/17/4165> (дата обращения: 29.11.2022).
35. Иванов В.В. Библиотека Рудомыно в моей памяти // Великий библиотекарь : к 120-летию со дня рождения Маргариты Ивановны Рудомыно : [в 2 т.]. Москва : Пашков дом, 2020. Т. 1. С. 97–101.
36. Гордеева И. Самиздат «толстовцев» 1920-х – начала 1930-х годов // Acta Samizdatica / Записки о самиздате : альманах. Вып. 1. Москва, 2013. С. 199–209.
37. Лизунова И.В., Метельков А.С. Независимое книгоиздание: реалии современности, прогнозы на будущее // Библиосфера. 2018. № 1. С. 79–88.

Alternative Book Publishing: The Terminology Evolution

Elena N. Savenko

State Public Scientific and Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 15, Voskhod Str., Novosibirsk, 630102, Russia
ORCID 0000-0001-9352-8522

E-mail: helensav@ngs.ru

Abstract. *The article aims to clarify the content of the concept of “alternative book publishing” taking into account the historical retrospective, as well as to consider the formation of the terminology used in studying the development of this phenomenon in Russia. An analysis of scientific literature shows that the definition of “alternative” began to be used by Russian scientists in relation to printed works and publishing activities in the post-Soviet period against the background of the cardinal socio-political transformations taking place in the country. The term “alternative press” came into scientific usage to define the late 1980s–1990s press that was not controlled by the state, was in opposition and expressed public dissent. The researchers who introduced this term into the scientific community described it as a phenomenon of the transition period. In the first post-Soviet decade, the concept of “alternative book publishing” appeared and became widely used to refer to non-state, independent book publishing of the new stage of Russian history. However, according to the author, this term is also applicable to earlier historical periods, since publishing activities, alternative to the state book publishing, have a deep tradition in Russia. This paper offers an interpretation of the concept of “alternative book publishing” in relation to different stages of national history. The author traces the formation of the terms that characterize this phenomenon and reveals their content in different historical periods.*

Key words: alternative culture, counterculture, alternative book publishing, uncensored publication, free press, illegal publication, underground press, samizdat, independent book publishing.

Citation: Savenko E.N. Alternative Book Publishing: The Terminology Evolution, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 627–633. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-627-633.

References

1. Kuznetsov O.V., Pletneva M.A. Subject Aspect of the Idea of Alternativeness, *Intellekt. Innovatsii. Investitsii* [Intellect. Innovations. Investments], 2020, no. 2, pp. 81–86. DOI: 10.25198/2077-7175-2020-2-81 (in Russ.).
2. Livshits I. *Chto takoe Al'ternativizm?* [What Is Alternativism?]. St. Petersburg, 2018, 119 p.
3. Timofeeva L.N. Alternativism in Science and Politics, *Sovremennaya politicheskaya nauka: Metodologiya* [Modern Political Science: Methodology]. Moscow, Aspent Press Publ., 2019, pp. 525–550 (in Russ.).
4. Desyaterik D. (comp.) *Al'ternativnaya kul'tura: entsiklopediya* [Alternative Culture: Encyclopedia]. Yekaterinburg, Ul'tra. Kul'tura Publ., 2005, 236 p.
5. Savitsky S.A. From Illegal Activity to Underground: A History of Synonymous Names of the Late Soviet Informal Culture, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2012, no. 5, pp. 107–112 (in Russ.).
6. Chashchina S.V. Counterculture / Alternative Culture as a Manifestation of Cultural Polymorphism, *OBSHCHESTVO, NAUKA, INNOVATSII (NPK-2016): Vseros. ezhegod. nauch.-prakt. konf. (18–29 apr. 2016 g.)* [SOCIETY, SCIENCE, INNOVATION (NPC-2016): All-Russian Annual Scientific-Practical Conference (April 18–29, 2016)]. Kirov, VyatGU Publ., 2016, pp. 4301–4310 (in Russ.).
7. Sokolov A.V. Book Culture and its Alternatives, *Pyatyi mezhdunarodnyi intellektual'nyi forum “Chtenie na evraziiskom perekrestke” (Chelyabinsk, 24–25 okt. 2019 g.): materialy foruma* [The Fifth International Intellectual Forum “Reading at the Eurasian Crossroads” (Chelyabinsk, October 24–25, 2019): Proceedings of the Forum]. Chelyabinsk, 2019, pp. 30–45 (in Russ.).
8. Lizunova I.V., Pavlenko S.V. The Book Transformations in the Context of Media Revolutions, *Bibliosfera* [Bibliosphere], 2020, no. 1, pp. 12–23. DOI: 10.20913/1815-3186-2020-1-12-23 (in Russ.).
9. Malinovskaya N.N. The E-Book as an Alternative Traditional Book: Sociological Analysis, *Berkovskie chteniya – 2021. Knizhnaya kul'tura v kontekste mezhdunarodnykh kontaktov: materialy VI Mezhdunar. nauch. konf. (Grodno, 26–27 maya 2021)* [Berkov Readings – 2021. Book Culture in the Context of International Contacts: Proceedings of the 6th International Scientific Conference (Grodno, May 26–27, 2021)]. Moscow, 2021, pp. 300–306 (in Russ.).
10. Dmitriev O.A. On Alternativity as a Notion in Science and Modern Media, *Gumanitarnyi vector* [Humanitarian Vector], 2021, vol. 16, no. 1, pp. 160–166. DOI: 10.21209/1996-7853-2021-16-1-160-166 (in Russ.).
11. Vatikiotis P. Indymedia, a Multi-Paradigmatic Case of Alternative Media: The Interplay between Media, Commons and Movements, *Journal of Alternative & Community Media*, 2021, vol. 6, no. 1, pp. 69–85. DOI: 10.1386/joacm_00094_1.
12. Timofeeva L.N. Alternative Printing: Its Essence and Meaning, *Pressa: opyt, problemy i tendentsii* [Press: Experience, Problems and Trends]. Moscow, 1992, pp. 23–49 (in Russ.).
13. Strukova E.N. *Al'ternativnaya periodicheskaya pechat' v istorii rossiiskoi mnogopartiinosti (1987–1996)* [Alternative Periodical Press in the History of the Russian Multiparty System (1987–1996)]. Moscow, Gosudarstvennaya Publitschnaya Istoricheskaya Biblioteka Rossii Publ., 2005, 309 p.
14. Lizunova I.V., Savenko E.N. Modern Alternative Book Publishing: General Characteristics and Development

- Trends, *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts], 2018, no. 4, pp. 22–29 (in Russ.).
15. Krysin L.P. (ed.) *Akademicheskii tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Academic Explanatory Dictionary of the Russian Language], vol. 1. Moscow, YaSK Publ., 2016, 668 p.
 16. Reifman P.S. *Tsenzura v dorevolutsionnoi, sovetsskoi i postsovetsskoi Rossii: v 2 t. T. 1, vyp. 1* [Censorship in Pre-Revolutionary, Soviet and Post-Soviet Russia: in 2 volumes. Volume 1, issue 1]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2015, 229 p.
 17. Kumacheva S.V. *Sistema administrativnogo presledovaniya "bestsenzurnoi" pechati v Rossii. 1872–1882 gg.* [The System of Administrative Prosecution of the "Uncensored" Press in Russia. 1872–1882]. Moscow, LAP Lambert Academic Publ., 2011, 188 p.
 18. Herzen A. Free Russian Book Printing in London, *Herzen Alexander Ivanovich*. Available at: <http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/public/volnoe-russkoe-knigo-pechatanie-v-londone.htm> (accessed 29.11.2022) (in Russ.).
 19. *Kalendar' "Narodnoi voli" na 1883 god* [Calendar of the "People's Will" for 1883]. Geneva, 1883, XXIV, 183 p.
 20. Grigoryev V., Popov A. (eds.) *Vol'naya russkaya pechat': spravocnoe izdanie Nezavisimoi obshchestvennoi biblioteki* [Free Russian Press: reference publication of the Independent Public Library]. St. Petersburg, 1991, 30 p.
 21. Ogarev N. Preface (To the Collection "Russian Secret Literature"), *Ogarev Nikolay Platonovich*. Available at: <http://ogarev.lit-info.ru/ogarev/publicistika/predislovie-k-sborniku-russkaya-potaennaya-literatura.htm> (accessed 29.11.2022) (in Russ.).
 22. Petrov I. It Is Difficult to Deceive a Reader, *Nizhny Novgorod*, 2019, no. 3, pp. 197–203 (in Russ.).
 23. Stepanyak-Kravchinsky S.M. *Grozovaya tucha Rossii* [Thundercloud of Russia]. Moscow, Novyi Klyuch Publ., 2001, 479 p.
 24. Bakun D.N. Illegal Press, *Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya: v 35 t.* [Great Russian Encyclopedia: in 35 volumes]. Moscow, 2014, vol. 26, pp. 147–149 (in Russ.).
 25. Rusina Yu.A. *Samizdat v SSSR: teksty i sud'by* [Samizdat in the USSR: Texts and Destinies]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., Yekaterinburg, Ural'skogo Universiteta Publ., 2019, 204 p.
 26. Daniel A. The Origins and Meaning of Soviet Samizdat, *Antologiya Samizdata. Nepodtsenzurnaya literatura v SSSR, 1950-e–1980-e* [Anthology of Samizdat. Uncensored Literature in the USSR, 1950s–1980s]. Moscow, 2005, vol. 1, book 1, pp. 18–34 (in Russ.).
 27. Zitzewitz J. *Culture of Samizdat: Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union*. London, Bloomsbury Acad. Publ., 2021, XI, 248 p.
 28. Zaslavskaya O. Samizdat as Social Practice and Communication Circuit, *Samizdat. Between Practices and Representations*. Budapest, 2015, pp. 87–100.
 29. Zaslavskaya O.V. "Tamizdat" as a Joint East-West Publishing Project, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2012, no. 5, pp. 100–107 (in Russ.).
 30. Polikovskaya V. Samizdat, *Novaya Rossiiskaya entsiklopediya* [New Russian Encyclopedia]. Moscow, Entsiklopediya Publ., 2015, vol. 14 (2), pp. 122–123 (in Russ.).
 31. Konstantinova M.K. *Peremeny v russkom literaturnom pole vo vremya i posle perestroiki (1985–1995)* [Changes in the Russian Literary Field during and after Perestroika (1985–1995)]. Amsterdam, Pegasus Publ., 2009, 473 p.
 32. Zubarev D., Kuzovkin G. Selected Articles for the Mandelstam Encyclopedia. Samizdat, *Voprosy literatury* [Problems of Literature], 2008, no. 6, pp. 237–243 (in Russ.).
 33. Savenko E.N. *Svobodnoe slovo: ocherki istorii samizdata Sibiri (1920–1990 gg.)* [Free Speech: Essays on the History of Samizdat in Siberia (1920–1990)]. Novosibirsk, GPNTB SO RAN Publ., 2017, 478 p.
 34. Memories of Samizdat, *Stikhi.ru*. Available at: <https://stikhi.ru/2013/04/17/4165> (accessed 29.11.2022) (in Russ.).
 35. Ivanov V.V. Rudomino Library in my Memory, *Velikii bibliotekar': k 120-letiyu so dnya rozhdeniya Margarity Ivanovny Rudomino* [The Great Librarian: To the 120th Anniversary of the Birth of Margarita Ivanovna Rudomino]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2020, vol. 1, pp. 97–101 (in Russ.).
 36. Gordeeva I. Samizdat of the "Tolstoyans" of the 1920s – Early 1930s, *Acta Samizdatica / Zapiski o samizdate: al'manakh* [Acta Samizdatica / Notes on Samizdat: almanac], issue 1. Moscow, 2013, pp. 199–209 (in Russ.).
 37. Lizunova I.V., Metelkov A.S. Independent Book Publishing: Realities, Prospects for the Future, *Bibliosfera* [Bibliosphere], 2018, no. 1, pp. 79–88 (in Russ.).

УДК 821.161.1(092)Мамченко В.А.
ББК 83.3(2=411.2)6-8Мамченко В.А.
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-6-634-646

Н.Н. НОСОВ

КАТЕГОРИЯ СОВЕСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. МАМЧЕНКО (ПО ЗАРУБЕЖНЫМ ПУБЛИКАЦИЯМ)

Николай Николаевич Носов,
Российская государственная библиотека,
научно-исследовательский отдел библиографии,
научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия
ORCID 0000-0001-6079-2677; SPIN 7786-8622
E-mail: Nossov1984@mail.ru

Реферат. Статья посвящена творчеству русского поэта первой волны эмиграции Виктора Андреевича Мамченко (1901–1982), отразившемуся в зарубежных изданиях его сочинений на русском языке. Возвращая культуре и вводя в литературоведческий оборот имя этого ныне полузабытого на родине автора, статья представляет собой первую попытку раскрытия своеобразия творческой мысли В.А. Мамченко, основанную на религиозно-философских и нравственных исканиях поэта. Объектом исследования послужили зарубежные публикации художественных произведений В.А. Мамченко в отдельных книгах и альманахах, издававшихся во Франции и выявленных по каталогам фондов ведущих российских библиотек (Российской государственной

библиотеки, Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына). Вспомогательным материалом для исследования послужили воспоминания и отзывы современников В.А. Мамченко. В статье раскрываются ключевые вехи биографии поэта, поспособствовавшие формированию его творческого стиля. Прослеживается эволюция творчества В.А. Мамченко от футуристских тенденций раннего периода к «высокому косноязычию» и растворению в пейзаже среднего и позднего этапов творчества. Рассматриваются основные нравственно-философские, богоискательские, религиозные и мистические категории, которые вобрало в себя творчество В.А. Мамченко, разрабатывавшего их в течение полувека. Одной из ключевых категорий выступает совесть, объединяющая в себе, по мысли поэта, нравственное, философское и религиозное начала и пронизывающая все вехи его творчества. Особое внимание обращается на единичные произведения В.А. Мамченко — статьи, поэмы, поэтические циклы как наиболее структурированные им сочинения. Их хронологическое рассмотрение и сопоставление в контексте основных категорий, выделяемых поэтом (герой, Бог, страх, смерть, совесть, пробуждение), позволяет наблюдать векторный характер

творчества В.А. Мамченко, представляющегося как иллюстрация пути души (движения любви героя) к Богу, где совесть выступает в качестве сопутствующего внутреннего стержня и компаса.

Ключевые слова: русская литература за рубежом, эмиграция, поэты, поэзия, религия, мистика, сон, пробуждение, страх, совесть.

Для цитирования: Носов Н.Н. Категория совести в творчестве В.А. Мамченко (по зарубежным публикациям) // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 634–646. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-634-646.

Невинны нити всех событий,
Но их не путай, не вяжи,
И чистота, единость нити
Всегда спасет тебя от лжи.

З.Н. Гиппиус [1, с. 270]

Приведенную в эпиграфе строфу З.Н. Гиппиус посвятила Виктору Андреевичу Мамченко (1901–1982 — русскому поэту-эмигранту, которого, по словам К.Д. Померанцева, считала «своим “другом № 1”», говорила, что он ей напоминает святого Иоанна Креста, и посвятила ему поэму “Последний круг”» [2, с. 63]. Упомянутый Иоанн Креста — Хуан де ла Крус (при рождении Хуан де Йепес Альварес; 1542–1591) причислен католической церковью к лику блаженных, почитается «мистическим учителем» и считается выдающимся испанским поэтом. Тяготение В.А. Мамченко к мистицизму отмечает и К.Д. Померанцев [2, с. 65].

В.А. Мамченко (рис. 1) родился в Николаеве. По изложению Ю.Б. Софиева, во время Белого движения он пошел матросом в военный флот и был эвакуирован в Бизерту (Тунис). В начале 1920-х гг. перебрался в Париж, многие годы работал маляром. Вместе с литераторами Ю.К. Терапиано и А.М. Юлиусом выступал одним из инициаторов «Союза молодых поэтов и писателей во Франции». В начале 1930-х гг. был завсегдатаем в воскресном салоне Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус и постоянным посетителем, возможно, и участником «Зеленой лампы» [3].

Два явления вносят в биографию В.А. Мамченко трагическую ноту, необходимо сообщающую тот живой нерв, без наличия которого поэт зачастую обречен оставаться стихотворцем: страдание и любовь. «В течение многих лет здоровье Мамченко не позволяло ему заниматься физической работой. После войны он перенес операцию, и друзья предполагали, что у него рак прямой кишки» [3]. Кроме того, впоследствии «с ним случился удар, он ли-

шился дара речи, не мог ходить и в таком состоянии, оставаясь со свежей головой, прожил еще пятнадцать лет» [2, с. 61]. «Он жил с Еленой Евгеньевной Люц. Эта женщина всю жизнь работала и всю жизнь поддерживала Мамченко. История этой связи очень странная. Началась она в Бизерте. И началась как обычная любовная связь. У Елены был муж, артиллерийский капитан. В Бизерте они разошлись. Но и с Мамченко официально не считались мужем и женой. В Париже вначале жили в одном отеле, но в разных комнатах. Они никогда не регистрировали брака. <...> У обоих у них была своя личная жизнь, совершенно независимая друг от друга. Но Елена оставалась верным другом больного Мамченко и все время его поддерживала» [3].

В 1924 г. при участии В.А. Мамченко был основан «Союз молодых поэтов и писателей в Париже»¹. С этого времени по 1975 г. в эмиграции В.А. Мамченко создал восемь стихотворных сборников, начиная от рукописного «Паузники» (1924), выдержанного в ключе футуризма, и продолжая печатными сборниками в отмеченном символистским влиянием стиле «незамеченного поколения» поэтов «парижской школы». Это было первое поколение русских поэтов-эмигрантов, уже утративших связь с родиной, но еще не утративших связь с поэтами — выходцами из России предыдущего поколения, преимущественно символистами.

В.А. Мамченко печатался и в крупнейших антологиях своего времени [4, с. 113–114; 5, с. 74–77; 6, с. 175–179; 7, с. 203–207; 8, с. 290–295]. В России произведения В.А. Мамченко остаются неизданными, что диктует актуальность обращения к наследию поэта, чье имя продолжает пребывать в относительном забвении среди широких читательских кругов. Между тем шаги к собиранию сочинений поэта предпринимались, в частности, за рубежом. Так, в фонде Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына хранится уникальный конволют [9], в технике ксерокопии выполненный в 2006 г. нью-йоркским меценатом и коллекционером живописи украинского происхождения Ю.В. Манийчуком, связанным с поэтом кровными узами. «В конце 2005 г. моя московская двоюродная сестра, Алла Прусакова, рассказала мне о том, что один из совершенно неизвестных мне двоюродных братьев по материнской линии был прекрасным поэтом русской эмиграции. Имя поэта — Виктор Мамченко <...>. Я начал поиски творческого наследия Виктора Мамченко в двух крупнейших библиотеках Америки — Нью-Йоркской публичной библиотеке и Библиотеке Конгресса США. Результат этих поисков собран в этом томе: 7 поэтических сборников стихов Виктора Мамченко и стихи, опублико-

¹ С 1935 г. — «Объединение писателей и поэтов», просуществовавшее до 1940 г.

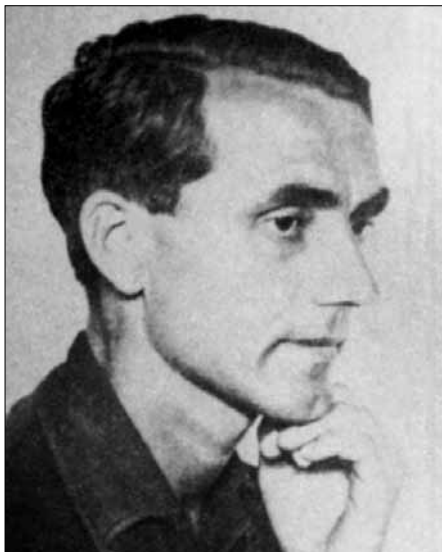


Рис. 1. В.А Мамченко. Париж. 1920-е гг.

Источник: <http://www.studia-vasin.ru/chitaem-antologiyu-russkogo-lirizma-xx-vek-xm-arkhiv-xm/112-chitaem-antologiyu-russkogo-lirizma-khkh-vek/1831/konstantin-yakovlevich-mamontov.html>

ванные Виктором Мамченко в парижских журналах “Числа” и “Круг” в 1930-х гг.», — писал Ю.В. Манийчук [9, с. 2]. Составитель усматривает в своем труде подспорье для будущего собрания сочинений с искренней надеждой, «что стихи и книги русской эмиграции будут переизданы в России» [9, с. 2].

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНЦЕПТ СОВЕСТИ В ПОНИМАНИИ В.А. МАМЧЕНКО

Приведенная в эпиграфе к статье строфа свидетельствует о восприятии автором адресата как непростого в психологическом отношении человека. Подобное восприятие В.А. Мамченко в среде его современников оставалось присуще не только З.Н. Гиппиус, но и другим окружавшим его фигурам. По словам Ю.К. Терапиано, одним из основных мотивов лирики В.А. Мамченко выступает возмущение мировым злом и отсутствие возможности примирения с ним [10, с. 254]. И в то же время «В. Мамченко никогда не стремился что-либо утверждать и проповедовать, как единственную исключительную истину, он был открыт всему, так как главной ценностью в его ощущении является само человеческое сердце» [10, с. 253]. Оба эти полюса — непримиримость к злу и вместе с тем отсутствие склонности к дидактизму — во взаимном слиянии порождают

внутри отдельно взятого человека особый внутренний склад граничащей с совестью личной ответственности не только за собственные деяния, но и за внешние проявления, формально от воли данной личности независимые.

Такое внутреннее ощущение ответственности обретает близкий к религиозному характер, что прослеживается в статье В.А. Мамченко «Движение любви», в силу своей единичности правомочной считаться для поэта программной. Статья появилась в организованном З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковским в 1939 г. свободном сборнике «Литературный смотр» [11, с. 16–22], в предисловии к которому З.Н. Гиппиус так определяла его задачу: «Эта книжка — не обычный сборник; ее основы, условия ее рождения, особенные. Она — первый опыт свободы слова. Каждому участнику дана в ней полная свобода сказать все, что он хочет и как хочет. Сам берет он любую форму, любое содержание и сам — один — за написанное отвечает» [11, с. 5].

Ю.К. Терапиано вспоминает, что «хотя все авторы, каждый по-своему, были полны доброй воли, все же “Опыт свободы” получился не таким, каким его хотела бы видеть Зинаида Гиппиус. <...> Необходимо отметить, что авторы, так или иначе касавшиеся вопроса о христианстве (В. Мамченко, Л. Кельберин и т. д.), подходят к нему совсем не так, как Мережковский и Гиппиус, для них человечность Христа и Его отношение к людям значительнее, чем “Тайна Трех”, наступление “Третьего Завета” и эсхатология. <...> В. Мамченко задет равнодушием человечества к самому высшему и драгоценнейшему, что было в мировой истории, — к явлению Христа. Почему “они” “допустили” тогда, почему посейчас все мы (не те, кто отрицают, а именно те, кто веруют), по существу так же покорны “злу и злым законам жизни”, почему и мы предаем Его на каждом шагу?» [12, с. 137–139].

Основным вопросом статьи В.А. Мамченко «Движение любви» является отношение человека к отделенному от него завесой окружающего зла Богу, а мерилom этого отношения для человека выступает совесть. Пугаясь зла, человек впадает в зависимость от него: «Винovat ли “частный” человек в ужасах жизни, раз он сам гибнет под этим чудовищем? Да, виноват — поскольку подчиняется власти чудовища, поскольку следует его методам, законам — в страхе и покорности» [11, с. 22]. Страх — одна из ключевых тем поэзии В.А. Мамченко, что отмечал А.Л. Бем, находя источником творчества В.А. Мамченко чувство всеохватного мистического ужаса перед жизнью, откуда он стремится вырваться путем словесного оформления и постоянно пребывает в поисках нужного слова, которое помогло бы ему освободиться, но не в силах его подобрать [13]. Впадая в боязнь окружающего зла, человек прибегает к поиску окольных путей: «Человек уклоняется от встречи со своей совестью; для это-

го он придумал достаточно разных иллюзий, которые почитает за единственную и вечную реальность, и где нет ничего от “неочевидностей” Богочеловека. Таким людям легче принять смерть, чем пробуждение от своих “реальностей”. Такие люди не хотят видеть, что зло существовало и все равно будет существовать, если они не перестанут питать его своею жизнью» [11, с. 19–20].

В качестве единственного подлинного пути упразднения охватывающего зла и выхода из его «окружения» В.А. Мамченко усматривает априорное обращение человека к Богу, осуществляемое посредством совести: «Перед совестью достовернее кажется глубина детскости. Но если и смотреть во всю ширь взрослых глаз, видно, нам особенно, что нет иных путей, нет иных истин спасения для человека, как в Сыне Человеческом — Сыне Божьем» [11, с. 19]. Человек боится зла, но вместе с тем боится и совести, так как она заставляет его столкнуться в непосредственном противоборстве с внушающим ужас злом, но других путей нет, и невозможно их измыслить. Таким образом, движением любви, по мысли В.А. Мамченко, выступает противопоставление человеческой совести окружающему злу — не гипотетическое движение Бога к человеку (отмечавшееся Ю.К. Терапиано применительно к богоискательству З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского), а устремление человека к Богу. По словам Н.А. Оцу-па, «стихи Мамченко — живой след одной из очень своеобразных биографий того существа, которое люди духовного опыта называют “человеком внутренним”» [14, с. 223].

Писатель-эмигрант А.В. Алферов (1903–1954) приводит строки В.А. Мамченко в качестве эпиграфа к своему роману «Рождение героя»:

Я не знаю что там — за чертой.
Откуда явился герой;
Говорят — пустота,
Говорят — темнота,
Говорят, что родятся на свет,
Чтоб пред Богом держать ответ;
Но родиться так тоже могла б
Пустая, бездонная мгла
[15, с. 92].

Следующий за эпиграфом фрагмент романа, никогда целиком отдельно не опубликованного, передает поток внутренних переживаний русского эмигранта в Париже, случайно оказавшегося свидетелем автокатастрофы, в которой пострадал его отдаленный знакомый: он «и не подозревал, что есть в мире такой крик — не звериный — *человеческий*, от которого становится душно и так странно сжимается, точно падает куда-то сердце» [15, с. 97]; «...а между тем это “жаль” своим “острием”, своей болью было обращено не на чужую судьбу, а на его собственную»

[15, с. 98]. В образе персонажа романа А.В. Алферова — парижского эмигранта Валентина Егорова отчасти угадывается сам В.А. Мамченко, который как и герой романа «был в свое время матросом» [15, с. 94], а «неподатливость оформления только подчеркивала подлинность его натуры» [15, с. 93].

Между тем «толпа понемногу таяла. Гневные возгласы уступали место обыкновенной миролюбивой болтовне. Улица торопливо, с нескрываемой радостью одевалась в свои обычные цвета, напивалась прежними запахами и шумами. И только с открытки, прикрепленной к стеклу незадачливого “Ройса”, безутешно, виновато и жалко глядела на ротозеев — нежно-голубая Мадонна» [15, с. 100].

В данном отношении неслучайно упоминание К.Д. Померанцевым интереса В.А. Мамченко к племени «тевтонских мистиков»: «Он интересовался Яковом Беме и мейстером Экхартом. И если Мамченко занимался малярным делом, то Беме — сапожным ремеслом» [2, с. 65]. Именно «тевтонские мистики» провозглашали необходимость активной устремленности к Богу самого человека, а не тот вид богоискательства, сообразно которому человек пассивно ожидает сошествия Бога на себя.

«Явление героя» — заглавие, вполне достаточное для известного фрагмента романа А.В. Алферова. Герой Валентин Егоров представлен не в условно-эпической череде совершенных подвигов, а в момент, когда проецирует на самого себя «пустую бездонную мглу», охватившую другого, в то время как этот другой уже утратил возможность даже к ее ощущению. Мгновенно обретающая характер условности «нежно-голубая Мадонна» с открытки остается здесь не иллюстрацией привычного повседневного исповедания, а внезапной констатацией его тщеты, условностью, бесполезной перед подлинностью свершающегося. Вследствие этого «в голове молодого человека происходила странная и мучительная пертурбация: смерть из явления “научного”, “мертвого” превращалась в нечто совсем *живое*, которое “билось” где-то в собственном его сердце, и ему было страшно жить в этой близости к смерти и *совестно* <...> — как будто можно было ее предугадать, как будто смерть одного человека лишала других права на жизнь» [15, с. 98].

Согласно одному из основных постулатов мистического учения Майстера Экхарта (ок. 1260 — ок. 1328), а вслед за ним и других «тевтонских мистиков», богопостижение возможно исключительно через состояние отрешенности: «Человек, который вполне отрешен, настолько восхищен в вечность, что ничто преходящее не может уже заставить его почувствовать плотского волнения; тогда он мертв для земли, потому что ничто земное не говорит ему» [16, с. 57]. Так и В.А. Мамченко для постижения Бога требуется не только Бог — объект, но и действующий субъект — непосредственно живой человек, ко-

торый, лишь эмпатически переживая отрешенность другого, в данном случае являясь свидетелем смерти («пустоты» и «мглы» как тотальной отрешенности), способен уловить в этом явлении намек на божественное присутствие. Это ощущение неизбежно граничит с совестью, которая распадается здесь на первоначальное значение: «со-весть». Созерцатель в состоянии наблюдения и со-чувствия «пустоты» и «мглы» принимает «весть», «со-общение» о божественном присутствии. И в созерцателе в момент взгляда на эту сопряженную со страхом тотальную отрешенность рождается герой — результат «движения любви». Страх ведет к пробуждению от сна (еще одна заметная категория в религиозно-философской концепции В.А. Мамченко), и только пробуждение рождает из рядового человека «героя», движением любви прорвавшегося из тенет мирового кошмара (сна) к воссоединению с изначальным Богом.

Творчество В.А. Мамченко само подобно парадоксальной попытке поэта пробудиться от сна собственных стихов. К.В. Мочульский справедливо отмечал: «Стихи Мамченко напоминают записи снов: содержание их помнится смутно, но звуки и ритмы чего-то бывшего, реально пережитого преследуют поэта. И он пытается — с каким мучительным, судорожным усилием! — перевести эти ритмы на слова и образы» [17, с. 180]. «Во многом поэзия Мамченко близка по своим образам и способу их объединения бреду и сну» [13].

Значительная часть лирики В.А. Мамченко посвящена религиозно-философской категории совести в собственной интерпретации поэта. Его творчество охватывает почти полувековой период, обнаруживая тем самым интерес и важную задачу проследить наличие или отсутствие эволюции этой основной темы за большой отрезок времени.

В поэтическом наследии В.А. Мамченко, помимо отдельных стихотворений, присутствуют поэмы и стихотворные циклы. Они в первую очередь используются в настоящей статье в качестве материала, составляющего основу для раскрытия означенной темы. Предпочтение отдается поэмам и стихотворным циклам вследствие того, что в отличие от отдельных стихотворений они отчетливее структурированы автором.

ТЕМА СОВЕСТИ В ПОЭМАХ В.А. МАМЧЕНКО

Поэтическая стилистика В.А. Мамченко с течением времени претерпевала изменения: от тяготения к авангардистской форме и мистическому наполнению она от сборника к сборнику возвращалась к традиционной форме и содержанию более интимному, «камерному». В последней фазе творчества попытки философ-

ских обобщений в лирике В.А. Мамченко все более сменялись устремленностью к пейзажу — описанию городской и сельской среды, но пейзаж являлся наименее убедительной стороной его поэзии.

Уже современниками констатировался неровный характер творчества В.А. Мамченко. В частности, В.С. Яновский замечал: «Стихи его отметил Адамович, хотя были они неровны, невняты, и в ту пору, несмотря на всю напряженность *bonne volonté*², мало что выражали. Позже поэт стал ровнее, подучился ремеслу и языку и как-то утвердился на собственном месте. <...> Одни пробовали над ним смеяться (Ходасевич, Поплавский), а другие (большинство) его уважали, особенно люди с эстетическими тяготениями (Адамович, Мочульский, Гиппиус)» [18, с. 97]. Н.А. Оцуп выдавал иную, притом чрезвычайно емкую характеристику поэтики В.А. Мамченко: «Стиль Мамченко — гарантия его самобытности. Если он и соприкасается с чужими вдохновениями, то в своей поэзии-мысли-жизни он все преображает по своему, и всеобщее идет у него в обработку наравне с собственными находками, плаченными дорого. “Высокое косноязычье” поэта требует от читателя все меньше усилий, потому что светлеет глубина его лирики <...> Но приближаясь к законам обычной логики языка, Мамченко не уступает своих трудных особенностей, продолжает вести читателя к тому, к чему этого рода искусство не может не вести: к сотрудничеству, к ответному напряжению духовных сил» [14, с. 223].

Стилистические изменения в творчестве В.А. Мамченко происходят плавно, постепенно, хронологически, формируясь от одного сборника к последующему. Наблюдаются три основных стилистических пропорции в лирике В.А. Мамченко, получающие преобладание одна за другой: 1) «авангардистская» (абстракционистская/футуристическая) (сборники «Паузники», «Тяжелые птицы» [19]); 2) «высокое косноязычье» (приближающаяся к поэтике «парижской ноты») («Звезды в аду» [20], «В потоке света» [21], «Земля и лира» [22], «Певчий час» [23]); 3) «пейзажная» («Воспитание сердца» [24], «Сон в холодном доме» [25]).

Смещение от абстракции к конкретике как в языке и форме, так и в содержании наглядно демонстрируют две единственные поэмы В.А. Мамченко, созданные им с перерывом в 17 лет: «С голубой высоты» (1934) [19, с. 7–20] и «Босьяк» [22, с. 49–55]. Их ведущие мотивы схожи, различны лишь поэтические решения. Сюжет обоих произведений можно определить как состояние пребывания в пути, который совершается во сне. Обе поэмы представляют собой как бы череду сновидений, но если в поэме «С голубой высоты» нам не ведом сновидец (ведом лишь его

² Доброжелательность (франц.).

сон), то уже заглавие поэмы «Босяк» открывает перед нами главного персонажа, чьи сны представляют собой противоположность его скорбной яви. В поэме «С голубой высоты» образ сновидца сливается с главным героем его снов: перед нами некий пребывающий в пути всадник, чья дорога декорирована мистико-апокалипсическими образами:

Ездок увидел впереди —
Весь огненный, и смерчем стрел
Архангел на него смотрел,
Касаясь мечом груди.
И мера скользкая добра и зла
У ног архангела бряцала льдиной...
[19, с. 8].

«Апокалипсис» же бродяги-босяка — его подлинная неприглядная житейская действительность, довлеющая над сладостными, но вполне приземленными снами-мечтами:

Отражает свет зеркальный
Стол под скатертью овальный,
Жаром дышащий обед,
И улыбки, и наряды,
И глаза, что гостю рады...
Сам он празднично одет
[22, с. 50].

Мотив сновидения сменяется мотивом пробуждения как столкновения с собственным страхом: «Проснуться вдруг от удивленья к страху» [19, с. 15], но в каждой из поэм мотив пробуждения разрешается по-своему. У сновидца из произведения «С голубой высоты»:

Вот так, вдруг залетев в тупик,
Лишь пробуждается душа,
Чтоб видеть, как тоской велик
Земли перегруженный шаг
[19, с. 9].

Сновидец при этом остается в окружении мира собственных грез, который, обретая очертания все большего кошмара, лишь усиливает в созерцателе чувство присутствия. Босяк же из одноименной поэмы пробуждается от сменившегося кошмаром сладостного сна в свою еще более страшную действительность:

И земное сердце плачет,
Просыпается от сна
[22, с. 55].

И если в качестве итога преодоления экзистенциального ужаса сновидец сообрает в Боге через пейзаж достигнутого покоя:

Переполненной чашей цветов проливались сады,
И поля тяжелели колосьями росного хлеба;
Возвращался на землю с крутой высоты
Вечер синего неба

[19, с. 20],

то босяк находит себя в Боге посредством обыкновенной смерти, освобождающей от кошмара земного:

Звезды на небе бледнеют,
Стынет тело, руки млеют, —
Как прибитые к кресту...

[22, с. 54].

В обеих поэмах присутствует обращенность автора к читателю, которому предлагается возможность осмысления одного и того же мотива различными путями: мистическим и реалистическим. Читательское восприятие предполагает здесь ключевую роль, так как, по мысли В.А. Мамченко, наблюдатель, отмыкая совесть, преображается в непосредственного участника.

ТЕМА СОВЕСТИ В СТИХОТВОРНЫХ ЦИКЛАХ В.А. МАМЧЕНКО

Среди сочинений В.А. Мамченко присутствуют произведения, собранные поэтом в циклы. В них тема совести (как устремленности человека к божеству) разрешается в диапазоне от метафизического до реалистического. В его наследии прослеживается десять циклов стихотворений. Четыре из них представлены только в альманахах, и в отдельных поэтических сборниках В.А. Мамченко не воспроизводились: «Загорятся упорно глаза...», «За горой залегла последняя ночь...» [26, с. 21–22]; «Туманами образы от рая до ада...», «О тишине мельчайшего дробленья...», «Лес, вечер, покой...» [27, с. 14–15]; «Все равно, все умрем, как-нибудь!..», «Силится сердце жить!..» [28, с. 11–12]; «По юности — срывается и бьется тело...», «Пройди сквозь сон, пройди сквозь эту вечность...», «Не говори, заступница моя...» [29, с. 123–125]. Другие шесть циклов стихотворений В.А. Мамченко представлены в его сборниках: «Повесть» [19, с. 55–57]; «Трехстишие» [20, с. 5–7]; «1939 год» [20, с. 52–54]; «Утро», «Полдень», «Вечер», «Ночь» [21, с. 6–9]; «Бессонница» [22, с. 6–7] и «Земля» [22, с. 8–10].

В первых циклах (условно обозначим их как «ранние») преобладает сновидческий мотив невыделенности лирического героя из сна:

А потом иступленные сны
Звездопадами в черное море,
Будут вязнуть криком лесным
В горе...

[26, с. 21];

Человеческий мост из сплетенных людей,
Прикрепленный к райскому дереву знания —
Стонал и метался под тяжестью сна...

[26, с. 22];

Туманами образы от рая до ада
Из болот до вершин...

[27, с. 14];

...Ум загнанный молитвою закован
И снится бунт ему о силе...

[27, с. 14];

Я наг, в темнице, голоден,
Стыну стиснутый сонной зимою...

[28, с. 11];

Пройди сквозь сон, пройди сквозь эту вечность...

[29, с. 123].

В отличие от поэтических циклов, представленных позже в сборниках, ранние циклы не имеют даже собственных заглавий, поэтика их отражает растворенность в непрерывном кружении во сне, в кошмарном бреду, в тумане. Ослаблена конкретика образа, поэтичность задается не столько словесно, сколько, напротив, точно бы случайными, «дословесными» сочетаниями слов, преднамеренной (?) размытостью синтаксиса. Зримым итогом этого выступает намек, непроявленность, призрачность стиха, более напоминающего передачу не столько поэтической фигуры, сколько видения.

Циклы, представленные затем в сборниках, оформляются поэтом иначе: плавно начинает возникать конкретика, структура, хотя своего окончательного завершения так и не получает — но такова лирическая линия В.А. Мамченко в целом. Прежде всего, эти циклы имеют собственные названия. Как правило, размещаясь в начале или в конце сборников, композиционно циклы занимают позицию, открывающую или завершающую книгу, из чего следует, что автор усматривает в них особую значимость. Вместе с тем композиционно часть циклов здесь дополнительно обрамляется отдельными единичными стихотворениями, при вычленении которых усматривается их единый мотив. Так, после цикла «1939 год», формально завершающего сборник «Звезды в аду», следует финальное стихотворение данной книги «Царевна» [20, с. 55–60]. Цикл с условным названием «Утро», «Полдень», «Вечер», «Ночь», следующий в сборнике «В потоке света» вторым номером, пред-

варяется стихотворением «Зеленый свет, весна и ты в лесу...» [21, с. 5], а сборник «Земля и лира» открывается стихотворением «Когда и сновиденья чередой...» [22, с. 5], после которого следуют циклы «Бессонница» и «Земля».

Таким образом, три отдельных стихотворения («Царевна», «Зеленый свет, весна и ты в лесу...» и «Когда и сновиденья чередой...»), обрамляющие циклы, складываются в дополнительный сквозной цикл (метацикл), в тематике которого угадывается классическая аллегория «три возраста жизни»:

Расцветали кусты и трава в цветах,
И в небе любовь, и любовь на губах...

[20, с. 55]

— этот юношески романтический восторг в «Царевне» в стихотворении из следующего сборника сменяется ощущением взросления:

О, нежность детская, тебе вослед
Стремится все — и тьма, и свет,
И тишина среди распевных звонов.

Пройдите, годы, мимо, стороной, —
Вас много было ни живых, ни мертвых, —
Ведь день возшел сияющей страной...

[21, с. 5].

Последнее в этой череде стихотворение знаменует зрелость:

Когда и сновиденья чередой
Спешат уйти от скованной надежды,
Когда печаль предельною чертой
Глаза слепит, и тяжелеют вежды,

И память долго тихою рукою
Стучится вновь, у сердца замирая,
Тогда встает огромная, земная
Любовь — как свет, как огненный покой...

[22, с. 5].

Но возрасты жизни, по мысли В.А. Мамченко, в отличие от известной аллегории, не оканчиваются смертью при наличии единственно необходимого условия — созвучной с совестью любви лирического героя:

Враждебная к твоей холодной мгле —
Она с тобой везде в творящей воле...
Так — воин не один на ратном поле,
Когда за ним бессмертье на земле

[22, с. 5].

Условный цикл «Возрасты жизни» (где возраст — «время», а жизнь — «место») словно бы

сообщает выделенным ранее непосредственным циклам стихотворений В.А. Мамченко идентичные пространственно-временные координаты. Указания на временные координаты содержатся в названиях циклов «1939 год» и «Утро», «Полдень», «Вечер», «Ночь», а на пространственные — в заглавии цикла «Земля». Проблема хронотопа в оставшихся циклах, не содержащих в заглавиях указаний на пространственно-временные координаты («Повесть», «Трехстишие» и «Бессонница»), должна, следовательно, решаться, исходя из их общего содержания. Возможно, пространственно-временную направленность задают в них начальные строки.

В цикле «Повесть» наличие временных координат обозначается через слова «память», «годы», а пространственных — «...в белом городе», «море» и т. д. [19, с. 55].

Начало цикла «Трехстишие» явно выводит на передний план пространственные координаты:

Лети, лети высоко, радость птичья...
[20, с. 5].

Начало цикла «Бессонница» выводит вперед временные координаты:

Высокой тишиной, как в счастье,
Раскрыта ночь. Весна опять...
[22, с. 6].

Таким образом, в совокупности циклы стихотворений В.А. Мамченко задают определенную живую трехмерность: изменяемые от цикла к циклу пространство и время, окружающие сквозного лирического героя с его переживаниями и решениями. Константой при этом остается внутренняя совесть, которая, по мысли В.А. Мамченко, представляет собой единственное средство пробуждения ради достижения человеком Бога.

Заглавие цикла «Повесть» вступает в противоречие с поэтической формой, в которой он выполнен: повесть изначально является прозаической литературной формой. Так, поэтически восприимчивое молодое сердце каменеет от «взрослости хватки» [19, с. 55]. Но «проза» отменяется, когда оно впервые испытывает сопряженную со страданием любовь к женщине:

...Ее от небес оторвали,
Было страшно увидеть земной, —
А ее уже целовали...
[19, с. 56].

Первая любовь проходит, и вновь «проза» сменяет

Детскую ложь —
О часе
Счастья...
[19, с. 57].

И в финале поэтизм

Жили два ангела в небе,
И вдруг заблудились в дороге...
[19, с. 57]

сменяется «прозаической» констатацией:

Жили старик со старухой
У самого синего моря...
[19, с. 57].

В этом цикле три состояния лирического героя и его возлюбленной своеобразно согласуются с отмеченными ранее «тремя возрастами жизни человеческой»: невинные юноша и девушка — два ангела в расцвете любви — усталые от жизни старик и старуха. Финальные строки, отсылающие к начальным строкам пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке», заставляют вспомнить и последние ее строки: «На пороге сидит его старуха, / А перед нею разбитое корыто», выражая окончание счастья и вину в этом тех, кто стремлением к нему злоупотреблял.

И здесь в игру вступает совесть. В следующем цикле «Трехстишие» совесть лирического героя выражена мотивом достижения счастья, но уже с последующим осознанным его отвержением ради пробуждения души, обусловленного трагическим падением на дно. И там, где терпит крушение рассудок, взлет набирает любовь. И противоположно тому, как в предыдущем цикле

...Любовь — только бездну искала
У моря на скалах
[19, с. 56],

здесь:

Рассудок царственно, величьем равнодушья
Чуть смысл глуша,
Глядит и ждет — когда падет в удушья
Его душа <...>
Лети, лети к себе, любовь взметенная,
От тела прочь...
[20, с. 7].

1939 год — начало Второй мировой войны, которая ассоциируется у поэта с тем самым дном падения, с самой преисподней, где

На земле чудовищные духи
В сталь ковали огненные плети,

И крестились замертво старухи,
И бледнели мужественно дети...
[20, с. 53].

Лирический герой стремится занять личную позицию вопреки окружающему его ужасу:

Не все равно, — от ада и до рая
Тревогу сил жестоко сберегу;
Такое дело мне, что, телом догорая,
Горит распятый день на скользком берегу...
[20, с. 54].

Установка лирического героя — не отдавшись равнодушию, ослабляющему ощущение ужаса и неопределенности, пройти этот кошмар, пусть догорая (умирая) телом, но оживая душой, победоносно восходящей из преисподней к претерпевшему распятие Христу.

Следующий цикл «Утро», «Полдень», «Вечер», «Ночь» видится своеобразной иллюстрацией безмятежного отдохновения лирического героя после распятия и ужасов преисподней, словно мир обновлен по истечении конца времен. В этом цикле доминирует пейзажность, которая со временем занимает в лирике В.А. Мамченко все большее место. И только стихотворение «Ночь», вторгаясь в череду раздумий лирического героя в часы его покоя, отражает предвестие новой тревоги:

Не легче, нет, — забвение не там,
Еще острее о земном тревога, —
Не может быть, чтобы наследство Бога
Должно изжить как полевым цветам
[21, с. 9].

В этом нарушающем идиллию состоянии лирического героя посещает бессонница — таково и заглавие следующего поэтического цикла В.А. Мамченко. Все еще томный окружающий мир обращается к герою через слово «дитя», так как он снова является ребенком в обновленном после истечения времен мире:

Усни дитя. Земля ночная
Во сне с тобою говорит.
Я тоже думаю, мечтая,
Что все печальное сгорит
[22, с. 6].

Но, как отмечалось, по мысли В.А. Мамченко, сопряженной с детством категорией выступает совесть. И сообразно совести «дитя» отвечает:

Мне спать нельзя, еще не время, —
Звезда востока не пришла...
[22, с. 6].

Таким образом, пространство и время, а вместе с ними и замкнутый в них лирический герой, преодолев виток, начинаются сначала. Но он, вооруженный предыдущим опытом, здесь выступает уже на новом, высшем уровне, слыша собственный внутренний голос, сулящий предотвращение прежних падений:

Поверь, дитя, здесь будет мир
Прекраснее твоих видений,
Взлетишь до счастья, без падений,
На зов благословенных лир
[22, с. 7].

Последний поэтический цикл «Земля» заставляет думать, что «Бессонница» являлась испытанием для совести лирического героя. В нем мир по-прежнему новорожден, но главный персонаж, выдерживая проверку по отношению к этому новому миру, остается не тождественным, а уже пробужденным, и, следовательно, ему не нужны новые потрясения на земле, над которой

...Горит, порою
Как любовь и как весна, —
Человеческой зарею
Пробуждение от сна
[22, с. 8].

Таким образом, лирический герой из временных состояний (возрастов жизни), характеризующихся обретением все нового и нового опыта, преодолевает здесь всякую довлеющую над собой временность, так как на новом витке благополучно использует опыт, которым заручился на предыдущем. Умелое использование этого «надвременного» опыта содействует вступлению главного героя из времени в вечность:

Прими прозрачное сиянье
Весны склоненной над тобой, —
Она летела на свиданье
Уже над мертвою судьбой
[22, с. 9].

Судьба как временная категория преодолена, а в образе прозрачной весны угадывается вечность. Земля вступает в согласие с душой лирического героя, ее полет более не связан с ужасом, тихий сон на этой земле не сопряжен с омертвением души и сердца:

Летит земля средь звезд, не заглушая
Биенье сердца голубого сна
[22, с. 10].

Но совесть отрицает эгоцентризм: «Спасись сам, и вокруг тебя спасутся тысячи» (преподобный Сера-

фим Саровский). Так, главный персонаж, не ограничиваясь собой, являет в собственном лице благоговение всем, пребывающим на земле:

Какая нежность в предрассветной ночи,
И как уверенно душа летит...
Раскрой, дитя, возлюбленные очи, —
Земное царство на тебя глядит
[22, с. 10].

ПРОНЗИТЕЛЬНЫЕ ФОРМУЛЫ В.А. МАМЧЕНКО

«О, сложность трудная в простых словах! / Ты мне дороже ясности небесной...» — признавался В.А. Мамченко в одном из поздних своих стихотворений [25, с. 31].

«У Мамченко репутация трудного поэта, стоящего как бы в стороне от основного течения “парижской” поэзии. <...> Излагать содержание стихов Мамченко труд неблагодарный. Его мир настолько “монаден”, что проникнуть в него почти не удастся, хотя поэт вовсе не закрывает дверь и сам, видимо, хочет общения. Подлинность этого мира вне сомнения, но его облик не получает достаточно четкого словесного выражения», — отмечал В.Ф. Марков [30, с. 97]. Подобные черты наблюдала и З.Н. Гиппиус: «Мамченко говорит о своем Непонятном — непонятно. Но оно “с большой буквы”, а если он не находит для него ни верных форм, ни нужных слов и звуков, остается с ним в бесчеловечном “наедине”, — подождем искать причины в его словесном “немастерстве”» [31, с. 467].

«Темный язык», в пределах которого допускаются множественные интерпретации, занимает свою нишу в поэзии со времен Луиса де Гонгоры (1561–1627) и Джона Донна (1572–1631). «Темным» справедливо усматривать и поэтический язык В.А. Мамченко, по крайней мере той части его творчества, где автор свободен от неубедительных попыток «самоопрощения». Тогда сквозь подверженные произвольной трактовке строфы вспыхивают отдельные пронзительные формулы:

Все по-иному шелестел
Живого Бога свет,
И обезумевший ответ
Метался на кресте...
[19, с. 48];

Чтоб торжественно сияли
Звезды в мертвенном пути —
Для того ль тебя распяли,
Сердце, на земной груди
[20, с. 13];

Слезы страшные помогут
Дописать живому Богу
Мертвый образ Рождества
[25, с. 21] и др.

Постоянный художник-оформитель обложек поэтических сборников В.А. Мамченко Федор Степанович Рожанковский (1891–1970) создал, по сути, единственную иллюстрацию к его стихотворениям: она воспроизведена на 4-й странице обложки сборника «Звезды в аду» (рис. 2) и могла бы иметь аналогичное название. В иллюстрации видится особый смысл, совпадающий со смыслами выделенных выше «ударных» поэтических формул В.А. Мамченко: бесконечное черное небо как состояние сна, нависающее над алым пламенем ада и разрываемое исходящими из преисподней искрами звезд — попытками пробуждения души, уколами совести. Вся композиция заключена в форму эллипса, напоминающего универсальный мифопоэтический символ вселенского яйца, из которого рождается мир. Показательно, что выделенные из различных сборников наиболее сильные поэтические фразы В.А. Мамченко, точно шоковым эффектом пронзающие путанность и туманность множества прочих его «сновидческих» полотен, основным своим мотивом с поразительным постоянством несут осознание лирическим героем собственной и вселенской покинутости Богом.

Возврат человека к Богу (путь движения любви, обретающий свои метафизические и реалистические пространственно-временные координаты) начинается с момента, когда пребывающая во сне душа растревоживается чувством мистического ужаса от осознания богооставленности и мирового зла. Желание души пробудиться, наталкиваясь на необоримый ужас от осознания самого пробуждения, приводит к поиску окольных путей или же покоя, неизменно



Рис. 2. Ф.С. Рожанковский.
Иллюстрация к книге В.А. Мамченко «Звезды в аду».
Четвертая страница обложки [20]

возвращающего в состояние сна среди господствующего зла в покинутых Богом мире и душе.

Ложное пробуждение оборачивается падением в ужас, еще более значительный оттого, что душа испытывает его уже отчетливее наяву. Все окольные попытки пробудиться обречены терпеть сокрушительный крах до тех пор, пока душой не овладеет понимание, что пробуждение возможно только в обретении себя в Боге, а следовательно, в отрешенности от всего, что Бога собой не являет. В игру, таким образом, вплетается мотив смерти, означающей в конечном счете «умирание души из всего, что не Бог». Этот шаг может воплощаться и через внутреннее переживание смерти ближнего, непосредственным виновником которой оказывается бессильный ее упразднить наблюдатель.

Три основных состояния души лирического героя — чувство мистического ужаса при первичном осознании выделенности из сна, первое ложное пробуждение и, наконец, отрешенность-смерть как подлинное пробуждение к жизни в Боге — соответствуют классической аллегории «три возраста жизни человеческой». Они подразумевают рождение как выделение из небытия, взросление, сопряженное с метаморфозами ложных пробуждений, и зрелость как освобождение от иллюзий и признание высшей любви. Итогом верно пройденного пути мыслится вступление преодолевшего судьбу (череду иллюзий в пространстве временной жизни) человека в вечность и сообретение его с Богом. Человеческая душа, встающая на означенный путь, по терминологии В.А. Мамченко, называется героем. А содействующий герою на его пути движения любви внутренний стержень, посох, восприимчивый компас — совесть. Этим объясняется то, что категория совести в лирике В.А. Мамченко является сквозной, сопутствуя всем стадиям движения любви, осуществляемого героем.

Как и любое отмеченное значительной временной протяженностью творческое явление, лирика В.А. Мамченко неизбежно претерпевала с ходом десятилетий разноплановые изменения — стилистические, тематические и идейные. Ранняя его поэзия в конечном счете нашла сравнение не просто с абстрактным авангардизмом, а с «духом немецких экспрессионистов» [32, с. 858], явление которых представляет общий для своих представителей узнаваемый стиль. Впоследствии поэт предпринял попытки вернуться на традиционные основы, «упростить стихотворную форму, в том числе поэтический синтаксис» [32, с. 860]. Но в его случае это зачастую приводило к тому, что стиховые конструкции, при большей поэтической герметичности казавшиеся «высоким косноязычием», с упрощением обретали вид косноязычия обыкновенного. На этом стыке дальнейшая поэтика В.А. Мамченко стабильно характеризуется устойчивыми наличи-

ями единичных неповторимых подлинно поэтических оборотов в обрамлении многоречивых и зачастую малопонятных строк.

Устремленность В.А. Мамченко к поэтическому опрощению затронула не стилистику, а тематическую сторону стиха, все далее крени ее от глубинных философских обобщений в чистую пейзажность, для полноценного изображения которой автору недоставало соответствующего амплуа. Описание природы, характерное для поздней лирики В.А. Мамченко, провисает между отдельными ударными местами наравне с той малохудожественной многословностью, все содержание которой зачастую и составляет. Таким образом, в качестве наиболее сильных мест в поэзии В.А. Мамченко остается выделить философские обобщения, выражаемые отдельными яркими поэтическими оборотами и затрагивающие идейную составляющую его творчества, развитие которого прослежено здесь на примере темы совести.

Список источников

1. Гиппиус З.Н. Стихотворения / [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова]. Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. 589 с.
2. Померанцев К.Д. Виктор Андреевич Мамченко // Сквозь смерть : воспоминания = Literary and Political Reminiscences / вступ. ст. Б. Филиппова. London : Overseas Publications Interchange, 1986. 192 с.
3. Софиев Ю.Б. Синий дым / сост. Н. Черновой. Алматы : [Б. и.], 2013. 244 с. URL: <https://biography.wikireading.ru/41216> (дата обращения: 31.10.2021).
4. Якорь : антология зарубежной поэзии / сост. Г.В. Адамович и М.Л. Кантор ; предисл. Г.В. Адамовича. Берлин : Петрополис, 1936. X, 242 с.
5. Эстафета : сборник стихов русских зарубежных поэтов / ред. И. Яссен, В. Андреев, Ю. Терапиано. Париж ; Нью-Йорк : [Дом книги], 1948. 183 с.
6. На Западе : антология русской зарубежной поэзии / сост. и авт. предисл. Ю.П. Иваск. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1953. 398 с.
7. Муза диаспоры : избранные стихи зарубежных поэтов, 1920—1960 / под ред. и со вступ. ст. Ю.К. Терапиано. [Франкфурт-на-Майне] : Посев, 1960. 360 с.
8. Содружество: из современной поэзии Русского Зарубежья / сост. и предисл. Т.П. Фесенко. Вашингтон : Изд-во Русского книжного дела в США : Victor Kamkin, 1966. 559 с.
9. Мамченко В.А. Поэзия / вступ. ст. Ю. Манийчука. Нью-Йорк : [б. и.], 2006. 236 с.
10. Терапиано Ю.К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974) : эссе, воспоминания, статьи = Half-a-century of the literary life of Russian Paris (1924—1974). Париж : Альбатрос ; Нью-Йорк : Третья волна, 1987. 352 с.
11. Мамченко В.А. Движение любви // Литературный смотр : свободный сборник / ред.: З. Гиппиус, Д. Мережковский. 2-е изд. New England : Holyoke, 1983. 127 с.

12. *Терапиано Ю.К.* «Смотр»: (Из моего литературного архива) // Грани : журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли / гл. ред. Е.Р. Романов. Франкфурт-на-Майне : Посев, 1958. [№] 39. 235, [5], XVI с.
13. *Бем А.Л.* О бессмыслице в поэзии: (Виктор Мамченко, Тяжелые птицы...) : [рецензия]. URL: http://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem51_mamchenko.htm (дата обращения: 31.10.2022).
14. *Оцуп Н.А.* В потоке света : [рецензия] // Новоселье : литературно-художественный журнал / под ред. С. Прегель. Paris : [Б. и.], 1950. № 42–44. С. 222–223.
15. *Алферов А.В.* Рождение героя: (Отрывок из романа) // Круг : альманах. Берлин : Парабола, [1937]. Кн. 2. 176 с.
16. *Экхарт М.* Об отрешенности // Духовные проповеди и рассуждения / пер. со средневерхненем. и вступ. ст. М.В. Сабашниковой. Москва : Мусажет, 1912. С. 53–67.
17. *Мочульский К.В.* Виктор Мамченко. «Тяжелые птицы» : [рецензия] // Круг : альманах. Берлин : Парабола, [1936]. Кн. 1. С. 179–180.
18. *Яновский В.С.* Поля Елисейские : книга памяти / предисл. С. Довлатова. Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1993. 276 с.
19. *Мамченко В.А.* Тяжелые птицы : стихи. Париж : Изд-во Объединения поэтов и писателей, 1936. 61 с.
20. *Мамченко В.А.* Звезды в аду / обл. Ф.С. Рожанковского. Париж : [б. и.], [1946]. 60 с.
21. *Мамченко В.А.* В потоке света / обл. Ф.С. Рожанковского. Париж : [б. и.], 1949. 58 с.
22. *Мамченко В.А.* Земля и лира / обл. Ф.С. Рожанковского. Париж : [б. и.], 1951. 61 с.
23. *Мамченко В.А.* Певчий час. Париж : Рифма, 1957. 46 с.
24. *Мамченко В.А.* Воспитание сердца. Париж : G. Gerell, 1964. 51 с.
25. *Мамченко В.А.* Сон в холодном доме. Париж : G. Gerell, [1970]. 41 с.
26. *Числа : сборник* / под ред. Н. Оцупа. Paris : [б. и.], 1931. Кн. 5. 301 с.
27. *Числа : сборник* / под ред. Н. Оцупа. Paris : [б. и.], 1933. Кн. 7–8. 294 с.
28. *Числа : сборник* / под ред. Н. Оцупа. Paris : [Б. и.], 1934. Кн. 10. 302 с.
29. *Круг : альманах.* Париж : Дом Книги, 1938. Кн. 3. 186 с.
30. *Марков В.Ф.* Виктор Мамченко. Певчий час : [рецензия] // Опыты : литературный журнал / под ред. Ю.П. Иваска. Нью-Йорк : [б. и.], 1958. Кн. 9. 134 с.
31. *Гиппиус З.Н.* В. Мамченко. Тяжелые птицы. — Л. Савинков. Аванпост : [рецензия] // Современные записки : общественно-политический и литературный журнал. Париж : [б. и.], 1936. № 61. 478 с.
32. *[Андрющенко Е.]* Другие поэты «старшего» и «младшего» поколений поэтов русской эмиграции первой волны : электронное приложение // История русской литературы XX — начала XXI века : учебник для вузов в трех частях / сост. и науч. ред. В.И. Коровин. Москва : Владос, 2014. Ч. 2: 1925–1990 годы. 511 с. + 1 эл. опт. диск (CD-ROM). 1743 с.

The Category of Conscience in the Works of V.A. Mamchenko (By Foreign Publications)

Nikolay N. Nosov

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia

ORCID 0000-0001-6079-2677; SPIN 7786-8622

E-mail: Nossov1984@mail.ru

Abstract. *The article is devoted to the work of the Russian poet of the first wave of emigration Viktor Andreyevich Mamchenko (1901–1982), reflected in his foreign publications in Russian. Returning the name of this author, now half-forgotten in his homeland, to culture and introducing him into literary circulation, the article is the first attempt to reveal the originality of V.A. Mamchenko's creative thought, based on the poet's religious, philosophical and moral searches. The object of the research is the foreign publications of V.A. Mamchenko's artistic works in individual books and almanacs published in France and identified from the catalogs of leading Russian libraries (the Russian State Library, the Alexander*

Solzhenitsyn House of Russia Abroad). The memoirs and reviews of V.A. Mamchenko's contemporaries served as auxiliary material for the study. The article reveals the key milestones in the poet's biography, which contributed to the formation of his creative style. There is traced the evolution of V.A. Mamchenko from the futuristic tendencies of the early period to the "high tongue-tie" and dissolution in the landscape of the middle and late periods of his creativity. There are identified the main moral-philosophical, God-seeking, religious and mystical categories, which were incorporated in the works of V.A. Mamchenko, who had been developing them for half a century. One of the key categories is conscience, which, according to V.A. Mamchenko, unites moral, philosophical and religious principles, permeating all the milestones of his work. Particular attention is paid to the individual works of V.A. Mamchenko — articles, poems, poetry cycles — as the most structured by the poet. Their chronological examination and comparison in the context of the main categories highlighted by the poet (hero, God, fear, death, conscience, awakening) allow to observe the vector nature of V.A. Mamchenko's creativity, presented as an illustration of the soul's path (the movement of the hero's love) to God, where conscience acts as an accompanying inner core and compass.

Key words: Russian literature abroad, emigration, poets, poetry, religion, mysticism, dream, awakening, fear, conscience.

Citation: Nosov N.N. The Category of Conscience in the Works of V.A. Mamchenko (By Foreign Publications), *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 634–646. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-634-646.

References

- Gippius Z.N. *Stikhotvoreniya* [Poems]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 1999, 589 p.
- Pomerantsev K.D. Viktor Andreyevich Mamchenko, *Skvoz' smert': vospominaniya* [Literary and Political Reminiscences]. London, Overseas Publications Interchange, 1986, 192 p. (in Russ.).
- Sofiev Yu.B. *Sinii dym* [Blue Smoke]. Almaty, 2013, 244 p. Available at: <https://biography.wikireading.ru/41216> (accessed 31.10.2021).
- Adamovich G.V., Kantor M.L. (comps.) *Yakor': antologiya zarubezhnoi poezii* [Anchor: Anthology of Foreign Poetry]. Berlin, Petropolis Publ., 1936, X, 242 p.
- Yassen I., Andreev V., Terapiano Yu. (eds.) *Estafeta: sbornik stikhov russkikh zarubezhnykh poetov* [Relay: A Collection of Poems by Russian Foreign Poets]. Paris, New York, 1948, 183 p.
- Ivask Yu.P. (comp.) *Na Zapade: antologiya russkoi zarubezhnoi poezii* [In the West: An Anthology of Russian Foreign Poetry]. New York, Imeni Chekhova Publ., 1953, 398 p.
- Terapiano Yu.K. (ed.) *Muza diaspor: izbrannye stikhi zarubezhnykh poetov, 1920–1960* [The Muse of the Diaspora: Selected Poems of Foreign Poets, 1920–1960]. Posev Publ., 1960, 360 p.
- Fesenko T.P. (comp.) *Sodruzhestvo: iz sovremennoi poezii Russkogo Zarubezh'ya* [Commonwealth: From the Modern Poetry of the Russian Emigration]. Washington, Russkogo Knizhnogo Dela v SSHA Publ., Victor Kamkin Publ., 1966, 559 p.
- Mamchenko V.A. *Poeziya* [Poetry]. New York, 2006, 236 p.
- Terapiano Yu.K. *Literaturnaya zhizn' russkogo Parizha za polveka (1924–1974): esse, vospominaniya, stat'i* [Half-a-Century of the Literary Life of Russian Paris (1294–1974)]. Paris, Al'batros Publ., New York, Tret'ya Volna Publ., 1987, 352 p.
- Mamchenko V.A. The Movement of Love, *Literaturnyi smotr: svobodnyi sbornik* [Literary Review: free collection]. New England, Holyoke Publ., 1983, 127 p. (in Russ.).
- Terapiano Yu.K. "Review": (From my Literary Archive), *Grani: zhurnal literatury, iskusstva, nauki i obshchestvenno-politicheskoi mysli* [Facets: magazine of literature, art, science and socio-political thought]. Frankfurt am Main, Posev Publ., 1958, 39, 235, XVI p. (in Russ.).
- Bem A.L. *O bessmyslitse v poezii: (Viktor Mamchenko, Tyazhelye ptitsy...)* [About Nonsense in Poetry: (Viktor Mamchenko, Heavy Birds...)]. Available at: http://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem51_mamchenko.htm (accessed 31.10.2022).
- Otsup N.A. In the Stream of Light, *Novosel'e: literaturno-khudozhestvennyi zhurnal* [Housewarming: literary and artistic magazine]. Paris, 1950, no. 42–44, pp. 222–223 (in Russ.).
- Alferov A.V. The Birth of a Hero: (A Fragment from the Novel), *Krug: al'manakh* [Circle: almanac]. Berlin, Parabola Publ., book 2, 176 p. (in Russ.).
- Eckhart M. About Estrangement, *Dukhovnye propovedi i rassuzhdeniya* [Spiritual Sermons and Thoughts]. Moscow, Musaget Publ., 1912, pp. 53–67 (in Russ.).
- Mochulsky K.V. Victor Mamchenko. "Heavy Birds", *Krug: al'manakh* [Circle: almanac]. Berlin, Parabola Publ., book 1, pp. 179–180 (in Russ.).
- Yanovsky V.S. *Polya Eliseiskie: kniga pamyati* [Elysian Fields: The Book of Memory]. St. Petersburg, Pushkinskii Fond Publ., 1993, 276 p.
- Mamchenko V.A. *Tyazhelye ptitsy: stikhi* [Heavy Birds: poems]. Paris, Ob'edineniya Poetov i Pisatelei Publ., 1936, 61 p.
- Mamchenko V.A. *Zvezdy v adu* [Stars in Hell]. Paris, 60 p.
- Mamchenko V.A. *V potoke sveta* [In the Stream of Light]. Paris, 1949, 58 p.
- Mamchenko V.A. *Zemlya i lira* [Earth and Lyra]. Paris, 1951, 61 p.
- Mamchenko V.A. *Pevchii chas* [Singing Hour]. Paris, Rifma Publ., 1957, 46 p.
- Mamchenko V.A. *Vospitanie serdtsa* [Educating the Heart]. Paris, G. Gerell Publ., 1964, 51 p.
- Mamchenko V.A. *Son v kholodnom dome* [Dreaming in a Cold House]. Paris, G. Gerell, 41 p.
- Otsup N.A. (ed.) *Chisla: sbornik* [Numbers: collection]. Paris, 1931, book 5, 301 p.
- Otsup N.A. (ed.) *Chisla: sbornik* [Numbers: collection]. Paris, 1933, book 7–8, 294 p.
- Otsup N.A. (ed.) *Chisla: sbornik* [Numbers: collection]. Paris, 1934, book 10, 302 p.
- Krug: al'manakh* [Circle: almanac]. Paris, Dom Knigi Publ., 1938, book 3, 186 p.
- Markov V.F. Viktor Mamchenko. Singing Hour, *Opyty: literaturnyi zhurnal* [Experiments: literary magazine]. New York, 1958, book 9, 134 p. (in Russ.).
- Gippius Z.N. V. Mamchenko. Heavy Birds. — L. Savinkov. Outpost, *Sovremennye zapiski: obshchestvenno-politicheskii i literaturnyi zhurnal* [Modern Notes: socio-political and literary journal]. Paris, 1936, no. 61, 478 p. (in Russ.).
- Korovin V.I. (ed.) Other Poets of the "Older" and "Younger" Generations of Poets of the Russian Emigration of the First Wave: electronic application, *Istoriya russkoi literatury XX – nachala XXI veka: uchebnik dlya vuzov v trekh chastyakh* [The History of Russian Literature of the 20th – Early 21st Century: textbook for universities in three parts]. Moscow, Vlos Publ., 2014, part 2: 1925–1990, 511 p. + 1 CD-ROM, 1743 p. (in Russ.).

Всероссийская научно-практическая конференция

«ЭКСЛИБРИСЫ КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ РЕСУРС ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ»

15–17 ноября 2023 года

Международный союз книголюбов, Российская государственная библиотека и государственный музей-усадьба «Остафьево» – «Русский Парнас» при участии Государственной публичной исторической библиотеки, Отдела фондов Государственного музея А.С. Пушкина, архивов и музея Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Музея Московского государственного технического университета им. Н.Э. Баумана приглашают принять участие в конференции, посвященной исследованию экслибриса как неотъемлемого элемента книжной культуры и источника по ее изучению.

Тематика конференции:

- ♦ роль экслибрисов и книжных знаков в изучении и реконструкции книжных собраний;
- ♦ создатели и владельцы экслибрисов;
- ♦ экслибрисы как объект и как источник исследований;
- ♦ вопросы каталогизации экслибрисов и создания цифровых коллекций;
- ♦ проблемы идентификации экслибрисов;
- ♦ художественный экслибрис 30–80-х годов XX века и др.

На конференции 2021 г. участниками поднимался вопрос о выявлении книжных знаков русских библиофилов в современных российских библиотеках и музеях и о сводных каталогах библиотек Шереметевых, Юсуповых, Вяземских. Приглашаем принять участие в формировании данных каталогов и предоставить информацию об имеющихся в ваших собраниях книгах с экслибрисами перечисленных выше персоналий, а также книгах с экслибрисами особ царской семьи, указав как их библиографические описания, так и, если это известно, когда и из каких источников они поступили.

В рамках конференции планируется провести коллективную работу, начатую в 2017 г., по идентификации «немых» экслибрисов, т.е. тех, владельцы которых неизвестны. Если в вашем собрании есть подобные и вам представляется интересным услышать мнение коллег, пришлите сканированное изображение экслибриса вместе с библиографическим описанием книги, на которой он находится (срок подачи неопознанных экслибрисов в электронном виде до 1 октября 2023 года). Обсуждение присланных материалов предполагается провести в формате семинара.

К участию (онлайн либо офлайн) приглашаются сотрудники отделов редких книг федеральных, республиканских, областных, краевых, вузовских библиотек, библиотек литературных, художественных и краеведческих музеев, библиофилы, художники, студенты факультетов книговедения и искусствоведения, специалисты архивов, издательств, представители государственных структур и общественных организаций.

Предварительные заявки просим заполнить и выслать на электронный адрес Международного союза книголюбов (knigoluby@mail.ru) до 20 декабря 2022 года.

К конференции будет издан сборник материалов.

Срок подачи материалов в сборник до 1 сентября 2023 года. Статьи пересылаются по электронной почте: knigoluby@mail.ru.

Командировочные расходы — за счет направляющей стороны.

Информационная поддержка:

журналы «Библиотековедение», «Обсерватория культуры», «Российский экслибрисный журнал», «Библиотечное дело», «Библиотека», «Ваша библиотека», «Информационный бюллетень РБА», «Про книги: журнал библиофила», газета «Книжное обозрение».

Контакты:

Председатель Совета МСК и координатор по всем вопросам организации и проведения конференции Шустрова Людмила Владимировна
e-mail: knigoluby@mail.ru, тел.: +7(495)621-82-21, +7-968-649-77-67

УДК 78.071.1 Черепнин А.Н.
ББК 85.313(5кит)6-8 Черепнин А.Н.
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-6-648-658

С.А. АЙЗЕНШТАДТ, ЦЗЯ ЛУЯО

АЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНИН В КИТАЕ: ПУТЕШЕСТВИЕ, ИЗМЕНИВШЕЕ СУДЬБЫ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ

Сергей Абрамович Айзенштадт,
Дальневосточный государственный институт искусств,
кафедра фортепиано,
профессор
Петра Великого ул., д. 3а, Владивосток, 690091, Россия
доктор искусствоведения, профессор
ORCID 0000-0002-0921-3972; SPIN 9766-0372
E-mail: eisenstadt1955@mail.ru

Цзя Луяо,
Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
аспирант
Реки Мойки наб., д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия
ORCID 0000-0001-9615-356X
E-mail: 1245551329@qq.com

Реферат. Статья посвящена китайскому периоду творческого пути русского композитора-эмигранта А.Н. Черепнина (1899–1977). Пропаганда идей синтеза национальной музыки с современной западной композиторской техникой, осуществляемая Черепниным в Китае в 1934–1937 гг., имела огромное значение для развития китайской музыкальной культуры. В настоящей работе впервые уточне-

ны многие подробности деятельности Черепнина в Восточной Азии. Приводится точная хронология всех его четырех поездок в Китай. Сделан обзор творческих, педагогических и просветительских достижений, а также семейных обстоятельств, связанных с каждой из этих поездок. Особо выделены: организованный по инициативе Черепнина первый в истории Китая конкурс композиторов; основание издательства, пропагандирующего сочинения китайских авторов; концертно-просветительская и педагогическая работа в Шанхае и Пекине. Делается обзор причин того, что композитор направился в Китай и задержался в этой стране на долгое время. Помимо совершения концертного турне, общего интереса к китайской культуре и любовного увлечения будущей женой (как это отмечается в предшествующих исследованиях), большое влияние на длительность путешествия оказали семейные проблемы, связанные с падчерницей композитора. Приведены биографические сведения о родственниках Черепнина, сыгравших важную роль во время пребывания в Китае: Луизин Уикс, его первой жене; Ли Сянмин (Мин Черепнин), второй жене; Камилле Хорват (Бенуа), тете Александра Николаевича. Рассказывается об истории создания произведений, написанных Черепниным в Китае. На основании проведенного исследования обозначены характеристики черт личности А.Н. Черепнина,

которые обусловили столь впечатляющий результат его музыкально-просветительской деятельности в Китае.

Ключевые слова: искусствоведение, музыкальное искусство, Александр Черепнин, Луизин Уикс, Мин Черепнин, Ли Сянмин, Сяо Юмэй, Хэ Лутин, Бенуа, Камилла Хорват, китайская музыкальная культура, Шанхайская консерватория.

Для цитирования: Айзенштадт С.А., Цзя Л. Александр Черепнин в Китае: путешествие, изменившее судьбы китайской музыки // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 648–658. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-648-658.

Научный интерес к творческой и музыкально-общественной деятельности композитора, пианиста Александра Николаевича Черепнина (1899–1977) в Китае и Японии, развернувшейся с 1934 по 1937 г., неуклонно растет. По мере того как возрастает мировая значимость современного музыкального искусства стран Восточной Азии, растет осмысление масштаба вклада, который внес в этот процесс российский музыкант.

А.Н. Черепнин (рис. 1) — сын выдающегося композитора Н.Н. Черепнина, ученика и соратника Н.А. Римского-Корсакова. Эмигрировав из России в 1918 г. и войдя во второй половине 1920-х гг. в число наиболее известных европейских композиторов, он чрезвычайно остро ощущал себя наследником и пропагандистом заветов «Могучей кучки» с ее идеями утверждения национального начала и напряженным интересом к Востоку. Эти черты творческой личности ярко проявились в его деятельности в Восточной Азии. По словам современного китайского музыковеда, перед лицом музыкальной идеи «тотальной вестернизации», появившейся в 1930-е гг., Черепнин пропагандировал национальный стиль, что не только пробудило национальное самосознание композиторов, но во многом предопределило направление развития китайской и японской музыки [1].

Немало исследований, затрагивающих темы, связанные с китайским периодом жизни А. Черепнина, осуществлено российскими учеными. Среди них монография Л.З. Корабельниковой [2], диссертации С.А. Айзенштадта [3], Н.Л. Рубан [4] и др. Значительное число работ издано в Китае, за последние десятилетия там появилось более 50 статей о Черепнине [5, с. 16]. Существенное место этому этапу деятельности композитора уделено в материалах, опубликованных в США [6], Западной Европе [7], Японии [8].

Вместе с тем многие аспекты соответствующей проблематики изучены еще недостаточно. Цель на-

стоящей статьи — уточнить ряд биографических обстоятельств пребывания Черепнина в Китае, до сего времени не нашедших отражения в отечественной научной литературе. Многие материалы впервые вводятся в оборот российского музыковедения. В их числе — воспоминания родственников и близких композитора, сведения из японских и китайских публикаций. Среди последних особое место принадлежит статье Лян Маочунь и Цай Янью, основанной на неопубликованных дневниках первой жены Черепнина Луизин Уикс [9].

В настоящей работе впервые дана полная хронология всех четырех поездок композитора в Китай. В известных нам российских, американских и западноевропейских источниках таковая не приводится, а в исследованиях китайских и японских музыковедов содержатся лишь разрозненные сведения. При этом авторы не ставили задачу анализа общих факторов культурной жизни Восточноазиатского региона 1930-х гг., обусловивших успех просветительской работы русского композитора (подробнее об этом см.: [1; 10]).

Вопросы, требующие уточнения, возникают уже при рассмотрении причин решения А.Н. Черепнина обосноваться на Дальнем Востоке.

Как справедливо указывается практически во всех научных исследованиях, посвященных данному периоду жизни композитора, интерес к Востоку проявился у него гораздо раньше, чем он оказался на берегах Тихого океана. После эмиграции Черепнин долгое время жил в Грузии. Это стимулировало ориентальные черты его творчества (балет «Фрески Аржанты», опера «Свадьба Зобеиды» и др.). В 1931 г. музыкант предпринял гастрольную поездку по Ближнему Востоку, еще более расширившую «восточную» сферу композиторских интересов (Третий фортепианный концерт и др.). В начале 1930-х Черепнин провозглашает себя музыкальным евразийцем, понимая под этим «поиск общности “западного” и “восточного” при особом внимании к азиатскому началу как более органичного для российской культуры» [3, с. 12]. В этом плане столь интенсивное внимание к искусству Китая оказалось вполне закономерным.

В качестве непосредственного повода появления композитора на берегах Тихого океана, как правило, указывается концертное турне, организованное импресарио А. Строком. Предполагалось, что гастроли продлятся несколько месяцев и охватят Китай, Японию, Сингапур, Индию и Палестину. Однако пребывание в Азии затянулось на несколько лет и ограничилось Китаем и Японией. Цзо Чжэньгуань причиной изменения планов считает также то, что уже в первые дни пребывания в Китае композитор обрел «решимость изучить китайский фольклор, связать его со своим творчеством» [11, с. 231]. В. Райх называет более романтический



Рис. 1. А.Н. Черепнин. Фотография.
Надпись (англ.): «Студентам Шанхайской консерватории с приветствиями и наилучшими пожеланиями».
Источник: https://www.sohu.com/a/222386387_304932

повод: в первые же дни гастролей Черепнин познакомился в Шанхае с юной студенткой местной консерватории Ли Сянмин (李献敏, 1914–1991) и, сразу же испытыв к ней сильное любовное влечение [7, р. 29], отменил дальнейшие поездки. Последняя точка зрения фигурирует и в известных нам китайских работах.

Все это, несомненно, имело место. Черепнин действительно впервые посетил Шанхай в ходе гастрольного турне, а китайский фольклор сразу же вызвал живейший интерес «музыкально-евразийца». Безусловно, сыграло роль и увлечение Ли Сянмин, ставшей спустя три года его женой. Однако сын Черепнина Петр в своих воспоминаниях в качестве главной причины того, что композитор устремился на Дальний Восток, называет иное — семейные обстоятельства, связанные с женой Черепнина Луизин Петерс Уикс [12].

В биографических материалах о композиторе Л. Уикс чаще всего отводится весьма скромная, а нередко и незавидная роль. Л. Корабельникова сообщает лишь, что Л. Уикс — американская общественная деятельница; супружеские отношения продолжались немногим более 10 лет, а в Китай Черепнин отправился с ней и ее дочерью от первого брака [2, с. 144]. В. Райх пишет, что ко времени прибытия на Дальний Восток брак превратился в формальность [7, р. 79]. С.С. Прокофьев, хорошо

знавший А.Н. Черепнина, в дневниковой записи недоумевает, что свело того «со старой и богатой американкой» [13, с. 312].

Между тем роль этой женщины в дальневосточной эпопее композитора огромна. Луизин Петерс родилась в 1885 г. в весьма состоятельной американской семье. Отец ее, Самуэль Петерс, был угольным магнатом. В 1906 г. Луизин заключает брак со знаменитым игроком в американский футбол Гарольдом Уиксом. В 1926 г. она разводится и в том же году выходит замуж за Черепнина [14]. Невеста была старше жениха на 13 лет. После свадьбы А. Черепнин, не нуждаясь в заработке, смог отдавать все силы творчеству. Сын композитора вспоминал: «У них была квартира в Париже, Монте-Карло, в Нью-Йорке и поместье на Лонг-Айленде... Они вели широкий образ жизни» [12].

В 1934 г. в семье разразился скандал: Хэтэуэй, дочь Луизин от первого брака, решила выйти замуж за австрийского графа Орсича, знаменитого автогонщика. Мать воспротивилась. Решено было на длительный срок увезти девушку в края, столь далекие, чтобы подобные мысли не приходили ей в голову. «Местом ссылки» Хэтэуэй был избран Китай: там, в Пекине, проживала родная тетя Александра Николаевича Камилла Хорват (в девичестве Бенуа). Именно к тете Камилле и направлялись Черепнины; азиатские гастролы были, по всей вероятности, скорее «приурочены» к этой поездке. Сложно сказать, насколько верно мнение В. Райха, что брак композитора к тому времени был лишь формальностью. Однако данные из дневника Л. Уикс свидетельствуют, что значительную часть времени супруги в Китае и Японии проводили вместе [9].

В подавляющем большинстве исследований о Черепнине утверждается, что дальневосточный вояж начался с Шанхая [2, с. 143]. Однако, согласно ряду китайских и японских источников, сперва композитор посетил Японию — для улаживания организационных вопросов по турне.

В японскую Иокогаму супруги Черепнины ступают 6 апреля 1934 года. В Шанхай они прибывают 10 апреля [8, с. 11; 9, с. 69]. Этот крупнейший портовый город в ту пору делил с Токио славу главного культурного центра Азии. В 1927 г. там была открыта первая в Китае консерватория, которую возглавил Сяо Юмэй (蕭友梅, 1884–1940), европейски образованный музыковед и композитор, пригласивший на работу ряд крупных музыкантов из представителей русской диаспоры. Супруги Черепнины очарованы китайским искусством. 21 апреля 1934 г. они посещают представление пекинской оперы, где выступает прибывший на гастролы из Пекина великий актер Мэй Ланьфан (梅兰芳, 1894–1961), и приходят от него в восторг [9, с. 71].

Для «первого знакомства» Шанхая с Черепным импресарио Строк избрал камерный вечер,

в котором помимо гастролера участвовали местные артисты: уроженец Италии скрипач Арриго Фоа и двое русских — пианист Борис Лазарев и виолончелист Иван Шевцов. Все трое являлись профессорами Шанхайской консерватории. Концерт, адресованный в первую очередь западной публике, состоялся 27 апреля 1934 г. в Американском женском клубе. Черепнин исполнил Маленькую сюиту ор. 5 и Токкату ор. 1 для фортепиано. Кроме того, прозвучало его Трио ор. 34 [11, с. 232].

Музыка зарубежного гостя была с интересом воспринята слушателями, однако подлинный триумф ожидал его 4 мая на сольном концерте в консерватории. Интерес к «зарубежной знаменитости» оказался огромен. Когда Черепнин пришел репетировать, в зале обнаружилось множество студентов, не покидавших его несколько часов — все время, пока продолжалась репетиция. В тот вечер публика услышала Сонату ля минор ор. 22, Маленькую сюиту ор. 6, ноктюрны ор. 2 № 1 и ор. 8 № 1 и др. [11, с. 232].

На следующий день Черепнин дал большое интервью газете «Шанхайская заря». В нем чувствуется энтузиазм артиста, ощущается прилив творческих сил. Музыкант провозглашает Дальний Восток местом, где народ все еще поет «внутренним голосом своей души», и сообщает, что уже начал записывать народные китайские мелодии, надеясь, что они «послужат основой для какой-то дальнейшей фазы моего творческого развития» [2, с. 146].

В этом интервью пока еще не идет речь о перспективах развития китайской композиторской школы. Но через несколько дней пришло время для шагов и в этом направлении. Черепнин вновь посещает консерваторию — на сей раз для знакомства с ее творческими достижениями. Прослушав музыку местных авторов, Черепнин остался неудовлетворен. Позже он вспоминал: «Меня... удручило, что, когда китайские композиторы начали сочинять для интернациональных инструментов... они сочиняли музыку, ничем не исходящую из китайских народных традиционных источников» [2, с. 145]. С жаром убеждал он новых друзей: лишь всемерное развитие синтеза национального и западного начал поставит новую китайскую музыку в один ряд с европейской.

Ныне подобные мысли выглядят общепринятыми. Но подавляющая часть шанхайской аудитории Черепнина была уверена: «истинная» серьезная музыка — лишь западноевропейская. А если и придет время вносить в нее отечественные элементы — это дело далекого будущего, поскольку, как считал сам директор Сяо Юмэй, китайское музыкальное искусство отстало от западного «на сто лет» [5, с. 14]. Тем не менее призывы гостя из Европы жадно впитывались: в них виделся путь развития истинно национального, и в то же время современного искусства.

В консерватории Черепнин встречается со старым петербургским знакомым — Борисом Захаровым (1887–1943), замечательным пианистом, возглавлявшим фортепианный факультет. Тот представляет ему свою лучшую воспитанницу — Ли Сянмин.

Начало профессионального пути будущей жены А.Н. Черепнина достаточно типично для Китая того времени: она происходила из богатой семьи потомственных чиновников, отец был врачом в Шанхае, семья исповедовала христианство. Первые уроки фортепиано Сянмин получила у американского миссионера. Единственной музыкой, которую она тогда слышала и играла, были протестантские гимны. Затем ее учителем стал европеец, который не был профессиональным пианистом, но сыграл для девочки фортепианный Экспромт Шуберта В-dur. Впервые услышанная классическая музыка произвела на Сянмин неизгладимое впечатление [15, с. 69]. В 1928 г. девушка поступила в консерваторию. В 1929 г. она зачислена в класс Б. Захарова и сразу же выдвинулась в число лучших студентов, ежегодно побеждая на консерваторских конкурсах. В выпускную программу входили Этюд Шопена ор. 10 № 2 и Второй концерт Сен-Санса (II и III части) [11, с. 143] — свидетельство достаточно высокого уровня. Помимо фортепиано, Ли Сянмин обучалась на виолончели, а также в течение года изучала китайский струнный смычковый инструмент эрху (二胡) [16].

Насколько справедлива версия, что именно эта встреча стала причиной отказа от гастрольного тура? Несомненно, тридцатипятилетний музыкант был увлечен юной китайкой. Но оставаться на долгое время в Китае ради свиданий с девушкой не имело смысла: после майского знакомства он вместе с Луизин уехал из Шанхая на все лето и начало осени. В ноябре же Ли Сянмин отбывала в Европу для стажировки; вновь Черепнин встретится с ней лишь через три года, уже в Брюсселе.

Скорее всего, на изменение планов повлияло несколько причин. Это и прелестная китайка, и общее увлечение китайской культурой, и (не в последнюю очередь) — общение с шанхайскими музыкантами, в ходе которого Черепнин пришел к заключению, что он может и должен способствовать тому, чтобы музыкальное искусство Китая встало на верный путь развития.

3 мая 1934 г. Черепнины едут в Ханчжоу. Они посещают древний буддистский храм, в дневнике Луизин записано, что особое впечатление на Александра произвел монах, молящийся и отбивающий ритм на маленьком барабане [9, с. 69]. 21 мая супруги отправляются в Пекин — проводить концерты и улаживать семейные дела. В день отъезда Александр Николаевич предпринимает шаг, имевший исторические последствия для китайской музыкаль-



Рис. 2. Камилла Альбертовна и Дмитрий Леонидович Хорваты. Пекин. Фотография [17, с. 30]

ной культуры. Он направляет Сяо Юмэю письмо с предложением организовать конкурс на короткую фортепианную пьесу в национальном стиле. Автор непременно должен быть китайцем. «Я очень надеюсь, — пишет он, что в результате этого конкурса появится китайская пьеса, которую я смог бы исполнять во всем мире» [11, с. 233].

В Пекине супруги Черепнины прежде всего посетили тетю Камиллу, в семье которой предстояло жить падчерице Александра Николаевича. К.А. Хорват (1878–1953), сестра его матери и дочь выдающегося русского художника А.Н. Бенуа жила в Китае уже более 30 лет. Ее муж, генерал Д.Л. Хорват, с 1902 г. был управляющим Китайско-Восточной железной дороги, а в годы Гражданской войны стал одним из лидеров Белого движения [17] (рис. 2). Камилла Альбертовна была незаурядной художницей, писательницей, музыкантом. Среди ее многообразных творческих занятий было и преподавание фортепиано в Женском колледже искусств и науки Пекинского университета [9, с.73].

В это учебное заведение Черепнины нанесли визит 29 мая. В честь гостей был дан концерт, свидетельствовавший, что европейская музыка укоренилась достаточно прочно и в Пекине. Юные ученицы исполнили первую часть Симфонии Й. Гайдна (в 4 руки), фортепианные рондо и Фантазию-экспромт Ф. Шопена, Скрипичный концерт В.А. Моцарта, а также пьесы на национальных инструментах пипа (琵琶, род лютни) и уже знакомом Черепкину эрху. Сам Алек-

сандр Николаевич исполнил свои фортепианные транскрипции русских народных песен ор. 27 [18]: выбор говорит о крепнущей уверенности, что в Китае следует пропагандировать прежде всего музыку, имеющую выраженный национальный колорит.

Особо сильное впечатление на Черепнина произвела пипа — он даже взял несколько уроков у Цао Аньхэ (曹安和), преподававшей игру на этом инструменте в колледже [9, с. 76]. По всей видимости, тогда же возникло и первое его собственное сочинение, написанное на дальневосточной земле, — фортепианная пьеса «Посвящение к Китаю», где имитируется звучание пипы. Позже опус был посвящен Ли Сянмин.

В Пекине окрепло увлечение китайским театром. Черепнин знакомится со знаменитым актером Ци Жушанем (齐竹山) и становится его учеником. Александр Николаевич просит мастера дать ему китайское имя. Тот отвечает, что в Поднебесной имя дает отец. После обряда «усыновления» Ци Жушань нарекает композитора Ци Эрпином (齐尔品) [18]. С той поры Александр Николаевич фигурирует под этим именем практически во все китайских материалах, ему посвященных.

Июнь и начало июля Черепнин проводит в гастролях по городам Китая. Со 2 июля он выступает в Тяньцзине, а 8 июля вместе с Луизин отправляется из этого портового города в Японию. Как и в Китае, в Японии Черепнин не только концертировал, но и помогал местным композиторам. Вероятно, именно во время этого посещения у него зародились мысли провести в Японии конкурс, аналогичный тому, что он задумал в Китае, и основать издательство, способствующее популяризации китайских и японских авторов.

Черепнины возвращаются в Шанхай 5 ноября. Предстоит провести композиторский конкурс. В жюри, помимо него самого, были включены Сяо Юмэй (председатель) и три профессора консерватории: композитор Хуан Цзы (黄自, 1904–1938), теоретик и композитор С.С. Аксаков (1890–1968) и Б.С. Захаров (рис. 3). На суд жюри было представлено 11 произведений. 9 ноября комиссия вынесла вердикт. Первую премию получил Хэ Лутин (贺绿汀, 1903–1999) за пьесу «Дудочка пастуха». Помимо главного приза, решено было дать еще четыре — конкурс явно удался. Вручение приза победителю состоялось 26 ноября в ходе церемонии в ознаменование седьмой годовщины основания Шанхайской консерватории [18]. Этот день — начало известности Хэ Лутина, будущего классика китайской музыки. А сам конкурс, организованный Черепниным, по словам современного китайского музыковеда, пробудил общественный интерес к национальной музыке и указал направление развития музыкального творчества в первой половине XX в. [18].

В эти же дни Александр Николаевич провожает Ли Сянмин, отплывающую в Европу, чтобы продол-



Рис. 3. Слева направо: Хуан Цзы, Б. Захаров, Л. Уикс, А. Черепнин, Сяо Юмэй, С. Аксаков, Хэ Лутин.
Фотография [11, с. 139]

жить образование в Брюссельской консерватории у пианиста Э. Боске (1878–1959) [10, с. 70]. Поднимаясь на борт лайнера, девушка бросает ему свою перчатку — залог будущей встречи [18].

В Китае все больше убеждаются: деятельность русского музыканта исключительно благотворна для страны. А.Н. Черепнина утверждают в звании почетного профессора Шанхайской консерватории и консультанта Министерства просвещения по делам музыкального образования. К новому заданию он отнесся весьма ответственно и начал посещать классы и слушать начальные опыты студентов-пианистов в Шанхае, Нанкине, Тяньцзине и Пекине [19]. Александр Николаевич понял, что первоочередная проблема фортепианного образования в стране — отсутствие учебных материалов, отражающих национальную специфику. Он решил хотя бы отчасти восполнить этот пробел. В конце 1934 г. композитор создает «Технические упражнения в пентатоническом звукоряде». Сборник очень похож на обычные пособия этого рода: гаммы, арпеджио, аккорды, упражнения на простейшие ритмические фигуры и т. п. Отличие состояло в том, что в основе — ангемитонная пентатоника, поэтому обучающиеся, как написал он в комментариях, будут воспитываться в звучностях, хорошо знакомых их слуху [19]. В начале 1935 г. сборник был издан Шанхайской консерваторией с посвящением Сяо Юмэю и с его же кратким предисловием и тогда же принят для использования в музыкальных учебных заведениях страны.

Продолжением явились две фортепианные сюиты, адресованные учащимся первого-второго года обучения. В каждой — по семь пьесок в одной из пятипальцевых позиций, использованы только белые клавиши. Композитор стремится дать представление о разнообразии звукового мира; здесь не только китайские песни и танцы, но и вальс, фокстрот и т. д. Но все это — с китайским колоритом. Затем сочиняет еще десять пьес — уже для немного более подготовленных. Последние отсылаются в Пекинский женский колледж с просьбой к Ян Чжунцзы (庄子), руководителю фортепианного отделения, раздать пьесы десяти ученицам для разучивания и выступления на предстоящем концерте.

Он состоялся 19 января 1935 г. в пекинском зале Сехэ и стал апофеозом концертно-просветительской деятельности Черепнина, получив огромный резонанс в китайской печати. Вначале на сцену вышел он сам, предложив публике сочинения «Гора в тумане» Хуан Цзы и «Буддийская музыка» Чжоу Шуан (周栓). Затем гостя с Запада сменили исполнители на традиционных инструментах. Второе отделение открыли ученицы Колледжа, каждая сыграла по одной из десяти пьес Черепнина. В заключение вновь появился композитор, предложив публике два сочинения лауреатов недавнего конкурса — «Дудочку пастуха» Хэ Лутина и «Радость пастуха» Лао Чжичена (老志诚). Завершило концерт «Посвящение Китаю» [11, с. 239].

В том же году обе сюиты изданы в Париже вместе с исполненными в Пекине десятью пьесами. К последним Черепнин присоединил еще две, и образовалась третья сюита — «Китайские багатели», включавшая 12 миниатюр. При этом те, что были сыграны в Пекине, получили посвящения: каждая — своей первой исполнительнице.

После концерта Луизин записала в дневнике: «Саша так популярен, и мне здесь все нравится... Кажется, все призывает нас вернуться в следующем году!» [9, с. 76]. Из этого следует, что супруги, собираясь в дальнейшем вновь посетить гостеприимный Китай, в ближайшее время планировали возвращение в США: по-видимому, Хэтэуэй уже залечила душевные раны. Пока же они направляются в Японию, где оказываются в начале февраля 1935 года.

Это пребывание в Стране восходящего солнца было коротким, но на редкость плодотворным. Черепнин объявляет о намерении провести в Японии конкурс, аналогичный китайскому. Кроме того, он организует нотное издательство, предназначенное для продвижения музыки молодых китайских и японских авторов. В каждом выпуске предполагалось публиковать одно сочинение. Издательство получило название «Collection Tcherepnine».

Дальний Восток Черепнины покинули только в конце февраля. Более года Александр Николаевич делит время между Нью-Йорком и Парижем. Перед отплытием за океан он дает обещание всемерно содействовать пропаганде новой китайской и японской музыки.

Свое обещание он сдержал. Уже в апреле 1935 г. вышел первый выпуск Collection Tcherepnine — с «Дудочкой пастуха» Хэ Лутина. Издание было задумано с размахом — ноты вышли в Шанхае, Токио, Нью-Йорке и Вене. В сентябре пришли результаты японского конкурса: первую премию получила «Японская рапсодия» Акиры Ифукубэ (伊福部 昭, 1914–2006), вскоре, при содействии Черепнина, исполненная в США и Европе. Фортепианные сочинения китайских и японских авторов он играл на обоих континентах: 23 мая 1935 г. — на американском радио, 22 октября — в Мюнхене, 22 ноября — в Париже и т. п. [11, с. 239]. В октябре 1935 г. в авторитетном нью-йоркском журнале The Musical Quarterly вышла большая статья А.Н. Черепнина «Музыка в новом Китае» [20].

В 1935–1936 гг. в Париже Черепнин создает три фортепианных концертных этюда на китайскую тематику — «Театр теней», «Лютня», «Панч и Джу-ди». Несколько позднее, уже в Нью-Йорке он сочиняет еще один — «Хвалебную песнь». Присоединив к ним «Посвящение Китаю», композитор издал цикл в Германии под названием «Пять концертных этюдов» ор. 52. Вместе с «Упражнениями в пентатоническом звукоряде», двумя сюитами и «Китайскими багателями» образовалась своего рода «Шко-

ла игры на фортепиано», где материал расположен в порядке возрастания сложности — «Китайский “Микрокосмос”», как назвал эти произведения американский исследователь [19].

В апреле 1936 г. композитор возвращается на Дальний Восток — по-видимому, без жены (во всяком случае, свидетельств об их совместном пребывании нам обнаружить не удалось). Он вновь делит время между Японией и Китаем: с апреля по май — в Японии, с мая по июль — в Китае, далее до ноября — снова Япония и с ноября 1936 по март 1937 г. — опять Китай [9, с. 69]. Черепнин вновь дает концерты, консультирует молодых композиторов, занимается делами издательства, курирует китайские музыкальные учебные заведения.

В июне 1936 г. по приглашению Черепнина в Китай приезжает один из опекаемых им в Японии молодых авторов — Цзянь Вэнье (江文也, 1910–1983), китаец по происхождению. Вместе они отправляются путешествовать в южную провинцию Юньнань. Поездка дала новый творческий импульс обоим. Черепнин задумывает оперу на сюжет классического китайского романа «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня (曹雪芹). В качестве либреттиста предполагается Лу Синь (鲁迅, 1881–1936). Тот дает согласие. Увы, планы так и не были осуществлены — в том же году великий писатель ушел из жизни [21, с. 6].

Это посещение Китая стало последним. 14 марта 1937 г. в 8 часов вечера Черепнин на океанском лайнере отправляется в США. Утром того же дня он встречался с молодыми китайскими композиторами — в их числе будущий классик китайской музыки Сянь Синхай (冼星海, 1905–1945) — и делится мыслями о перспективах китайской музыки [22]. Лю Сюэцань (刘学灿), еще один участник той встречи, на следующий день написал: «Как мы будем жить без этого маяка, когда мы только недавно вышли из тьмы? Мое сердце наполнено неуверенностью, сомнением, печалью...» [11, с. 244].

Более на Дальний Восток Александр Николаевич не возвращался. В США он расторгает брак с Луизин и направляется в Брюссель, где в 1937 г. соединяется с Ли Сянмин, ставшей матерью его троих детей и верной соратницей во всех начинаниях.

Но связи с Дальним Востоком сохранились. Композитор по-прежнему принимает участие в судьбах китайских и японских музыкантов, проводит концерты из их сочинений — теперь нередко совместно с женой. До 1940 г., пока позволяла политическая ситуация, продолжалось издание Collection Tcherepnine. Всего известно о публикации 38opusов, 24 из них посвящено японским композиторам, 14 — китайским [8, с. 19]. С китайским искусством связаны и многие сочинения самого Александра Николаевича. Среди них — Семь песен на стихи китай-

ских поэтов ор. 71, Фантазия для фортепиано с оркестром ор. 78 и др.

В общей сложности Черепнин провел в Китае около года (4 посещения) и примерно столько же в Японии (5 посещений). За это недолгое время во обеих странах он был признан одним из главных наставников в деле формирования современной национальной музыкальной культуры. По словам Цзо Цжэньгуаня (左贞观), китайские композиторы в душе считали Черепнина «Учителем китайской музыки» [11, с. 243]. Тору Такэмицу (武満 徹, 1830–1996), выдающийся японский композитор, и ученик Ясудзи Киеси (清瀬 保二, 1900–1881), одного из молодых авторов, которых пестовал Александр Николаевич, заметил, что «многие в его стране считают Черепнина отцом-основателем японской серьезной музыки» [6].

Во многом причина такой успешности — в композиторском и пианистическом таланте Черепнина. В наши дни уже нелегко представить, как действовало черепнинское исполнение собственных сочинений на китайскую аудиторию. Но вот свидетельство очевидца: «Возникает нереальное ощущение, что музыку сочинил китаец — великий композитор... Я начинаю верить, что в недалеком будущем в Китае появится много Черепниных с таким же композиторским мастерством — вот тогда и наступит возрождение китайской нации» [11, с. 236].

Но, пожалуй, главное в успехе его просветительства — человеческие и педагогические качества. Александр Николаевич обладал важнейшим для учителя свойством: он искренне восхищался успехами учеников, загорался их творчеством. Вот, например, выражение восторга «Дудочкой пастуха»: «Я был восхищен... пьесой Хэ Лутина — частью двухголосной — как кирпичиками сложенной инвенции» [2, с. 146]. Шанхайские и пекинские учащиеся-музыканты, подчас вызывающие у европейских коллег снисходительное отношение из-за их недостаточного профессионального уровня, пробуждали у Черепнина неподдельное уважение. «Китайский студент, который решает избрать профессию музыканта, делает это чаще всего не потому, что его родители или родственники знают что-нибудь о западных музыкальных инструментах... Главная причина — любовь к музыке и уважение к искусству, которые убеждают его, часто против желания семьи, посвятить себя изучению музыки. Все чуждо ему: нотация, музыкальный язык, инструменты. Чтобы преодолеть все эти препятствия, требуется огромная сила воли» [20, с. 397]. Несомненно, эти слова во многом навеяны рассказами Ли Сянмин о начале ее творческого пути.

А.Н. Черепнин старался всемерно поддержать подопечных, заботился о них. Вот лишь один из множества примеров. В конце 1940-х гг. молодой китайский композитор Дин Шандэ (丁善德, 1911–

1995) приехал стажироваться в Париж. Черепнин нанял ему квартиру и помог с устройством на учебу [1].

Русский композитор внес значимый вклад и в китайскую, и в японскую музыку. И все же, видимо, Черепнину ближе был Китай. Он глубже изучал именно китайскую культуру, она ярче отразилась в его собственном творчестве. Вероятно, в этом сыграл роль и личный фактор: китаянкой была Ли Сянмин, главная любовь его жизни.

Но нельзя забывать и о роли первой жены. Луизин прилагала все усилия, чтобы создать для мужа достойные условия для работы. Следует присоединиться к словам китайских музыковедов: брак Черепнина и Уикс был сложен, но не должны ли мы сказать несколько слов благодарности не только Черепнину, но и Уикс? Если бы не было мощной финансовой поддержки со стороны супруги, смог бы Черепнин совершить множество поездок в Китай между 1934 и 1937 годами? Состоялся бы конкурс фортепианных произведений в китайском стиле? Смогло бы существовать его издательство? Смог бы Черепнин создать столь большое количество собственных «китайских» фортепианных пьес? По всей видимости, возникли бы значительные трудности. И спасибо Уикс за то, что она полностью поддерживала Черепнина во всех этих начинаниях [9, с. 78–79].

Подведем итоги. Пребывание А.Н. Черепнина в Китае и Японии стало одним из самых продуктивных в музыкальной истории межкультурных контактов, осуществленных западным музыкантом в восточноазиатском регионе. Огромную роль в успешности этих контактов играли личные качества композитора — его неутомимая энергия, общительность, огромный интерес к китайской культуре, человеческое обаяние, пропагандистский и педагогический дар, осознание своей миссии как продолжателя традиций русского искусства. Большую роль в успехе этой деятельности сыграла первая жена композитора Луизин Уикс, значение которой в творческой судьбе композитора незаслуженно забывается.

Изучение историко-биографических обстоятельств дальневосточного периода жизни А.Н. Черепнина должно быть продолжено. Важные задачи при этом — дальнейшее исследование архивных источников по биографии композитора, а также музыкальной жизни Китая и Японии 1930-х годов.

Список источников

1. *He Yilin*. Qian tan e yi zuoqu jia Qi Er Pin zhong ri yinyue huodong de gongxian ji yingxifng. Yinyut shtng. 2021.03 [Краткое обсуждение вклада и влияния русского композитора Черепнина на китайскую

- и японскую музыкальную культуру // Музыкальная жизнь. 2021. № 3]¹. URL: <https://www.fx361.cc/page/2021/0315/7769390.shtml> (дата обращения: 16.11.2022).
2. *Корабельникова Л.З.* Александр Черепнин: долгое странствие. Москва : Языки русской культуры, 1999. 288 с.
3. *Айзенштадт С.А.* Фортепианные концерты Александра Черепнина. Черты стиля : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1994. 165 с.
4. *Рубан Н.Л.* Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры : дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2017. 197 с.
5. *Цюй Ва.* Китайское фортепианное искусство в зеркале творческого пути А.Н. Черепнина (к юбилею русского композитора-пианиста) // Искусствознание: теория, история, практика. 2019. № 3 (26). С. 13–17.
6. *Ramey P.* Alexander Tcherepnin (1899–1977). URL: http://www.tcherepnin.com/alex/bio_alex.htm (дата обращения: 16.11.2022).
7. *Reich W.* Alexander Tcherepnin. Bonn : M.P. Belaieff, 1970. 68 p.
8. *Hattori K.* «Cherepnin korekushon». Shoshu hujin piano sakuhin kenkyu to shiryo hihan. Nakushironbun. Kunitachiongakudaigaku daigakuin ongaku kenkyu-ka hakushikokikatei [«Коллекция Черепнина». Собрание японских фортепианных произведений и его изучение : докт. дис. Музыкальный университет Кунита-чи, Высшая школа музыки, 2014. 292 с.].
9. *Cai Liangyu, Liang Maochun.* Cong wei ke si Uijji kan Qi Er Pin zai zhongguo – jinian Qi Er Pin dansheng 120 zhounian. Yinyue yishu. 2020 Nian di 3 qi. Ye 68–79 [Из «Дневника» Уикс. Черепнин в Китае — в ознаменование 120-летия со дня рождения Черепнина // Музыкальное искусство. 2020. № 3. С. 68–79].
10. Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40-х годов. Москва : Наука, 1993. С. 143–173.
11. *Цзо Чжэньгуань.* Русские музыканты в Китае. Санкт-Петербург : Композитор, 2014. 336 с.
12. Интервью с П.А. Черепниным. «Под сенью моей жизни» // Новый журнал. 2008. № 253. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2008/253/intervyu-s-p-a-cherepninym-pod-senyu-moej-zhizni.html> (дата обращения: 16.11.2022).
13. *Прокофьев С.С.* Дневник. Ч. 2 : 1919–1933. Paris : sprkfv, 2002. 891 с.
14. *Woodham R.* Wereholme (Also Known as the Scully Estate or Harold Weekes Estate) // Clio: Your Guide to History. May 16, 2021. URL: <https://www.theclio.com/entry/134533> (дата обращения: 16.11.2022).
15. *Kreader B.* Zhongguo guoqu he xianzai de gangqin jiaoxue – fang gangqin jia Li Xianmin. Fang gangqin jia Li Xianmin. Yinyue yishu 1984. Nian di 4 qi. Ye 68–79 [Преподавание фортепиано в Китае в прошлом и настоящем : Интервью с пианисткой Ли Сянмин // Музыкальное искусство. 1984. № 4. С. 68–79].
16. *Qian Renping, Zhang Xiong.* Li Xianmin zai guoli yin zhuan. Shanghai yinyue xueyuan chubanshe. 04.07.2018 [Учеба Ли Сянмин в Национальной консерватории // Шанхайская музыкальная консерватория. 2018-07-04]. URL: <https://www.xuehua.us/a/5ebb5eda86ec4d140fe91c93?lang=zh-cn> (дата обращения: 16.11.2022).
17. Русские в Китае / под общ. ред. А.А. Хисамутдинова. Шанхай : Изд. Координационного совета соотечественников в Китае и Русского клуба в Шанхае, 2010. 447 с.
18. *Qian Enping, Zhang Xiong.* Qi Er Pin liu xia de zhengui ziliao. Shanghai yinyue xueyuan chubanshe 2018-02-12 [Драгоценные материалы, оставленные Черепниным // Шанхайская музыкальная консерватория. 12.02.2018]. URL: https://www.sohu.com/a/222386387_304932 (дата обращения: 16.11.2022).
19. *Wuellner G.S.* A Chinese Mikrokosmos // College Music Symposium. 1 October 1985. URL: <https://symposium.music.org/index.php/25/item/1993-a-chinese-mikrokosmos> (дата обращения: 16.11.2022).
20. *Tcherepnine A.* Music in Modern China // The Musical Quarterly, 1935. Vol. 21, № 4. P. 391–400.
21. *He Lüting.* Huainian Qi Er Pin xiansheng, yinyue yishu. 1982. Nian di 3 qi. Ye 4–6. [Памяти Ци Эрпина // Музыка и искусство. 1982. № 3. С. 4–6].
22. *Qian Renping, Zhang Xiong.* Guoli yin zhuan xuesheng de “Qiandao hong deng”. Shanghai yinyue xueyuan chubanshe. 2018-02-09 [«Путеводная звезда» для студентов Национальной консерватории // Шанхайская музыкальная консерватория 09.02.2018]. URL: https://www-sohu-com.translate.googleusercontent.com/221827106_304932?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=op,sc (дата обращения: 16.11.2022).

¹ Здесь и далее перевод названий источников выполнен авторами.

Alexander Tcherepnin in China: Chronicle of the Journey That Showed the Way to Chinese Musicians

Sergey A. Aizenshtadt ^{1a*}, Czja Lujao ^{2b**}

¹ Far Eastern State Institute of Arts, 3a, Petra Velikogo Av., Vladivostok, 690091, Russia

² Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Reki Moiki Emb., Saint Petersburg, 191186, Russia

^a ORCID 0000-0002-0921-3972; SPIN 9766-0372

^b ORCID 0000-0001-9615-356X

E-mail: * eisenstadt1955@mail.ru,

** 1245551329@qq.com

Abstract. *The article is devoted to the Chinese period of creative activity of the Russian composer-emigrant A.N. Tcherepnin (1899–1977). The propaganda of the ideas of synthesis of national music with modern Western compositional technique, conducted by Tcherepnin in China from 1934 to 1937, was of great importance for the development of Chinese musical culture. This article, for the first time, specifies many details of Tcherepnin's activities in East Asia. There is given the exact chronology of all his four trips to China. The article provides an overview of his creative and pedagogical achievements, as well as family circumstances associated with each of these trips. The authors highlight the first composers' competition in the history of China, organized on the initiative of Tcherepnin; the establishment of a publishing house promoting the works of Chinese authors; the concert, educational and pedagogical work in Shanghai and Beijing. The article concludes about the reasons why the composer went to China and stayed in this country for a long time. In addition to making a concert tour, a general interest in Chinese culture and a love interest for the future wife (as noted in previous studies), family problems related to the composer's stepdaughter were of no small importance. There is provided biographical information about Tcherepnin's relatives who played an important role in the history of his stay in China: Louisine Weekes, his first wife; Li Hsien Ming (Ming Tcherepnin), second wife; Camilla Horvat (Benois), aunt of Alexander Nikolayevich. The article tells about the creation history of the works written by Tcherepnin in China. On the basis of the study, there are revealed certain personality traits of Tcherepnin that led to such an impressive result of his musical and educational activities in China.*

Key words: art studies, musical art, Alexander Tcherepnin, Louisine Weekes, Ming Tcherepnin, Li Hsien Ming, Xiao Yumei, He Luting, Benois, Camilla Horvat, Chinese musical culture, Shanghai Conservatory.

Citation: Aizenshtadt S.A., Czja Lujao. Alexander Tcherepnin in China: Chronicle of the Journey That Showed the Way to Chinese Musicians, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 648–658. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-648-658.

References

1. He Yilin. A Brief Discussion of the Contribution and Influence of the Russian Composer Tcherepnin on Chinese and Japanese Musical Culture, *Yinyut shing* [Musical Life], 2021, no. 3. Available at: <https://www.fx361.cc/page/2021/0315/7769390.shtml> (accessed 16.11.2022) (in Chin.).
2. Korabelnikova L.Z. *Aleksandr Cherepnin: dolgoe stranstvie* [Alexander Tcherepnin: A Long Journey]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 1999, 288 p.
3. Aizenshtadt S.A. *Fortepiannnye kontserty Aleksandra Cherepnina. Cherty stilya* [Piano Concerts of Alexander Tcherepnin. Style Traits], cand. art. diss. St. Petersburg, 1994, 165 p.
4. Ruban N.L. *Fortepiannoe tvorchestvo Aleksandra Cherepnina v kontekste ego artisticheskoi kar'ery* [Piano Works of Alexander Tcherepnin in the Context of his Artistic Career], cand. art. diss. Nizhny Novgorod, 2017, 197 p.
5. Qu Wa. Chinese Piano Art in the Mirror of the Creative Way by A.N. Cherepnin (On the Anniversary of the Russian Composer-Pianist), *Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika* [Art Studies: Theory, History, Practice], 2019, no. 3 (26), pp. 13–17 (in Russ.).
6. Ramey P. *Alexander Tcherepnin (1899–1977)*. Available at: http://www.tcherepnin.com/alex/bio_alex.htm (accessed 16.11.2022).
7. Reich W. *Alexander Tcherepnin*. Bonn, M.P. Belaieff Publ., 1970, 68 p.
8. Hattori K. “Cherepunin korekushon”. *Shoshu hujin piano sakuhin kenkyu to shiryo hihan. Hakushironbun. Kunitachiongakudaigaku daigakuin ongaku kenkyu-ka hakushikokikatei* [“The Tcherepnin Collection”. A Collection of Japanese Piano Works and its Study], doct. diss., 2014, 292 p. (in Jap.).
9. Cai Liangyu, Liang Maochun. From the “Diary” of Weekes. Tcherepnin in China — in Commemoration of the 120th Anniversary of Tcherepnin's Birth, *Yinyue yishu* [Musical Art], 2020, no. 3, pp. 68–79 (in Chin.).
10. Wei Yange. *Novaya muzyka Kitaya 20–40-kh godov* [New Music of China in the 20s–40s]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 143–173.
11. Zuo Zhenguan. *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian Musicians in China]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2014, 336 p.
12. An Interview with P.A. Tcherepnin. “Under the Shadow of My Life”, *Novyi zhurnal* [New Magazine], 2008, no. 253. Available at: <https://magazines.gorky.media/nj/2008/253/intervyu-s-p-a-cherepninym-pod-senyu-moej-zhizni.html> (accessed 16.11.2022) (in Russ.).

13. Prokofyev S.S. *Dnevnik. Ch. 2: 1919–1933* [Diary. Part 2: 1919–1933]. Paris, sprkfv Publ., 2002, 891 p.
14. Woodham R. Werholme (Also Known as the Scully Estate or Harold Weekes Estate), *Clio: Your Guide to History*, May 16, 2021. Available at: <https://www.theclio.com/entry/134533> (accessed 16.11.2022).
15. Kreader B. Piano Teaching in China in the Past and Present: An Interview with Pianist Li Xiangming, *Yinyue yishu* [Musical Art], 1984, no. 4, pp. 68–79 (in Chin.).
16. Qian Renping, Zhang Xiong. Li Xianming's Studies at the National Conservatory, *Shanghai yinyue xueyuan chuban she* [Shanghai Music Conservatory], 04.07.2018. Available at: <https://www.xuehua.us/a/5ebb5eda86ec4d140fe91c93?lang=zh-cn> (accessed 16.11.2022) (in Chin.).
17. Khisamutdinov A.A. (ed.) *Russkie v Kitae* [Russians in China]. Shanghai, Koordinatsionnogo Soveta Sootechestvennikov v Kitae i Russkogo Kluba v Shankhae Publ., 2010, 447 p.
18. Qian Enping, Zhang Xiong. Precious Materials Left by Tcherepnin, *Shanghai yinyue xueyuan chuban she* [Shanghai Music Conservatory], 12.02.2018. Available at: https://www.sohu.com/a/222386387_304932 (accessed 16.11.2022) (in Chin.).
19. Wuellner G.S. A Chinese Mikrokosmos, *College Music Symposium*, 1 October 1985. Available at: <https://symposium.music.org/index.php/25/item/1993-a-chinese-mikrokosmos> (accessed 16.11.2022).
20. Tcherepnine A. Music in Modern China, *The Musical Quarterly*, 1935, vol. 21, no. 4, p. 391–400.
21. He Lüting. In Memory of Qi Er Pin, *Yinyue yishu* [Musical Art], 1982, no. 3, pp. 4–6 (in Chin.).
22. Qian Renping, Zhang Xiong. A “Guiding Star” for the Students of the National Conservatory, *Shanghai yinyue xueyuan chuban she* [Shanghai Music Conservatory], 09.02.2018. Available at: https://www.sohu-com.translate.google.com/a/221827106_304932?_x_trsch=http&_x_trsl=zh-CN&_x_trtl=ru&_x_trhl=ru&_x_trpto=op,sc (accessed 16.11.2022) (in Chin.).

НОВИНКА



Юргенсоновские чтения : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. Вып. 3 / Российская гос. б-ка, отд. нотных изданий и звукозаписей ; [сост., отв. ред. А.А. Семенюк]. Москва : Пашков дом, 2022. 121, [2] с. : ил.

Третий выпуск включает материалы Пятой Всероссийской научно-практической конференции «Юргенсоновские чтения», проходившей в Российской государственной библиотеке в 2021 г. В статьях рассматриваются вопросы, связанные с деятельностью известных издателей последней трети XIX — первого десятилетия XX века Ю.Г. Циммермана, П.И. Юргенсона, С.Я. Ямбора, с особенностями формирования ценовой политики издателей, с авторским правом, с приоритетами издательско-торгового репертуара того периода. Особое внимание уделяется таким темам, как развитие художественного оформления нотных изданий, раскрытие книжных памятников в библиотечных фондах и коллекциях.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: rsl.ru/pashkovdom

А.Е. МЕЛОВАТСКАЯ

СПЕКТАКЛЬ «ПАМЯТЬ» В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ СОВЕТСКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА 1960—1970-Х ГОДОВ

Анна Евгеньевна Меловатская,
Институт современного искусства,
факультет хореографии,
кафедра искусства балетмейстера,
заведующая кафедрой, доцент
Новозаводская ул., д. 27а, Москва, 121309, Россия

Московская государственная академия хореографии,
кафедра классического танца,
преподаватель
2-я Фрунзенская ул., д. 5, Москва, 119146, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0002-3541-9237
E-mail: annamelovatskaya@yandex.ru

Реферат. Период 1960—1970-х гг. — время расцвета советского балетного театра. На данном историческом этапе во многих театрах СССР работало поколение хореографов-новаторов, творчество которых основывалось на верности традициям и готовности представить собственное видение развития балетного театра. Цель статьи — обращение к прошлому советского балетного театра и раскрытие раннего периода творчества одного из хореографов-шестидесятников — Г.Г. Малхасянца (1937—2008). Реконструирован один из его ранних спектаклей — балет «Память», поставленный в 1973 г. в Воронежском театре оперы и балета. Спектакль открывал Вечер одноактных балетов, вторым спектаклем была «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина и завершали Вечер «Озорные частушки» Р. Щедрина. Цель реконструкции балета, сошедшего со сцены и не имеющего видеозаписи, состоит в определении контекста эпохи и воссоздании самого образа спектакля.

Творчество Г.Г. Малхасянца практически не изучено, научная работа в этом направлении только началась. В статье впервые использованы материалы архива семьи хореографа — газетные рецензии, предпремьерные и премьерные репортажи, фотографии с репетиций и спектаклей, программки и анонсы спектаклей. Актуальность их введения в научный оборот заключается в необходимости анализа творчества балетмейстеров-новаторов второй половины XX в., в частности реконструкции спектаклей, сошедших со сцены и не имеющих видеозаписи. Г.Г. Малхасянец в 1970-е гг. реализовывал на практике собственное представление и понимание постановочного процесса в хореографии, разрабатывал различные балетмейстерские приемы и режиссерские принципы в хореографии. Его творчество отражает преемственность поколения хореографов-постановщиков 1960-х гг. по отношению к балетному театру XIX — первой половины XX в., доказывает необходимость опоры на традиции и достижения хореографов прошлого. Рассматривая творческие поиски и эксперименты Г.Г. Малхасянца, можно проследить основные тенденции развития российского балетного театра второй половины XX века. Исследование расширяет представления о перспективах развития современного хореографического искусства.

Ключевые слова: искусствоведение, театральное искусство, хореографическое искусство, советский балетный театр, поколение хореографов-новаторов, искусство балетмейстера, композиция танца, хореографическая драматургия, постановочные приемы, балетмейстерские принципы.

Для цитирования: Меловатская А.Е. Спектакль «Память» в контексте художественных исканий со-

ветского балетного театра 1960–1970-х годов // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 659–667. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-659-667.

Геннадий Гараевич Малхасянц (1937–2008), как многие шестидесятники, начинал свою карьеру характерным танцовщиком, одновременно стал пробовать себя в постановочной и педагогической деятельности. Он поставил ряд авторских балетов, создал собственные версии спектаклей классического наследия XVIII–XIX вв. и спектаклей советского периода, стал автором хореографических сцен и танцев в оперных и драматических постановках во многих городах СССР и за рубежом.

Цель статьи — обращение к прошлому советского балетного театра и раскрытие раннего периода творчества одного из хореографов-шестидесятников — Г.Г. Малхасянца. Все материалы введены в научный оборот впервые. Основными задачами статьи стали реконструкция балета «Память» (1973) в постановке Г.Г. Малхасянца и определение специфических черт раннего периода творчества хореографа.

В апреле 2020 г. автор статьи получила возможность изучить архив семьи Малхасянц, часть архива была передана во временное пользование, и на основе этих материалов проведена реконструкция спектакля «Память». Состав данной части архива: папка и альбом с газетными рецензиями, анонсами спектаклей, афишами, программами и фотографиями 1960–1970-х гг.; набранный на печатной машинке текст о характерном танце, его истоках, становлении и развитии; папка с рукописными материалами Г.Г. Малхасянца о хореографическом искусстве, о выразительных средствах современного балетного спектакля, танце на балетных конкурсах, о балетных танцах на национальной основе, пояснительная записка к программе дисциплины «Композиция народно-характерного танца», о композиции в хореографическом произведении; рукописные мемуары Н.И. Кондратьевой. Эта часть архива посвящена творчеству Г.Г. Малхасянца и Н.И. Кондратьевой 1960–1970-х годов.

Цель реконструкции балета, сошедшего со сцены и не имеющего видеозаписи, состоит в определении контекста эпохи, во время которой был поставлен спектакль, и воссоздание самого образа спектакля [1]. Для этого были проведены интервью с членами семьи Г.Г. Малхасянца¹, выполнен срав-

нительный анализ рецензий балета «Память», исследованы либретто, фотоматериалы предпремьерного и премьерного периодов и пр. Автор воссоздал зрительный и музыкальный образ спектакля, благодаря которому можно оценить его художественно-эстетические качества и балетмейстерско-режиссерские приемы с точки зрения сегодняшнего дня.

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ В 1920—1960-Е ГОДЫ

Период 1920-х гг. отличают многообразие поисков, смелость экспериментов, новаторские находки [2; 3]. Хореографы пытались найти собственный путь развития и преобразования балетного искусства [4]. В Москве работал хореограф-новатор К. Голейзовский, искавший новые формы пластической выразительности, в Петрограде/Ленинграде — Ф. Лопухов, первый постановщик спектакля в форме танцсимфонии, основанной на принципах хореографического симфонизма («Величие мироздания», 1923). Лопухов возвращался к форме традиционного балетного спектакля XIX в., но существенно обогащал лексику классического танца другими пластическими системами, акробатикой, углублял содержание балета. В.Д. Тихомиров и Л.А. Лащилин в 1927 г. поставили балет «Красный мак» на музыку Р.М. Глиэра, послуживший прототипом многих последующих советских балетов. Драматизация, концентрация развития действия, синтез различных видов искусств и создание обновленного языка классического танца в форме одноактного балета, зародившиеся в эпоху М.М. Фокина и А.А. Горского, продолжили свое существование.

Одновременно в театральной среде шли споры относительно места и роли дореволюционного балета. Регулярно устраивались различные смотры и конкурсы, конференции и диспуты, на которых поднимался один из самых острых вопросов — о современной теме в искусстве².

Период 1930–1950-х гг. позднее был назван «эпохой драмбалета» (другие наименования этого жанра — «хореодрама» и «балет-пьеса»). Впервые над балетными спектаклями работали одновременно и хореографы, и режиссеры драматического театра, т. е. балеты начали ставить по законам режиссуры драмы. В спектаклях, созданных в 1930-х и 1940-х гг. (в период расцвета этого жанра), использовались

титор, педагог, декан факультета хореографии Института современного искусства.

² Например, в 1924 г. состоялось совещание работников художественных организаций Ленинграда, посвященное художественным задачам академических театров, на котором с докладом выступил А.В. Луначарский, в 1928 г. — Всероссийское совещание по вопросам балета, оперетты и эстрады.

¹ Супруга — Н.И. Кондратьева, ведущая балерина Воронежского государственного театра оперы и балета в 1970–1980-е гг., первая исполнительница роли Девушки, главной героини балета «Память», педагог. Дочь — Ю.Г. Малхасянц, выпускница балетмейстерского курса ГИТИСа, ведущая характерная солистка Большого театра в 1980–2000-е гг., хореограф, репе-

литературные первоисточники — пьесы В. Шекспира и Лопе де Вега, повести и сказки А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и др., благодаря чему углубилось идейно-образное содержание балетов. В эти годы были созданы такие значительные спектакли, как «Бахчисарайский фонтан» на музыку Б.В. Асафьева в постановке Р.В. Захарова (1934), «Ромео и Джульетта» на музыку С.С. Прокофьева в постановке Л.М. Лавровского (1940).

Драмбалет, однако, имел и ряд отрицательных свойств, ставших причиной кризиса жанра в 1950-х годах. Ориентация на драматический театр означала отказ от собственной хореографической специфики и приводила к обеднению танца — главного выразительного средства хореографического театра. Танец использовался наравне с пантомимой, чтобы изложить внешние перипетии сюжета, продемонстрировать поведение героя, показать реакцию массы. Кроме того, следование законам драмы привело также к недооценке музыкальной драматургии, игнорированию внутреннего содержания музыки, неспособности раскрыть его с помощью танца.

К 1960-м гг. в советском балете назрела ситуация, требующая изменений и реформ [5; 6]. Конец 1950-х гг. ознаменован важным для культурной жизни страны событием: советский балет впервые выходит на мировую сцену. В 1956 г. состоялись первые триумфальные гастроли Государственного академического Большого театра СССР в Лондоне. Артисты покорили зрителей своим танцем и актерским мастерством. После 1956 г. руководство Большого театра стало регулярно организовывать гастроли советских коллективов за границей и параллельно приглашать многочисленные зарубежные труппы на гастроли в СССР. Разнообразие форм и стилей, различные постановочные и композиционные приемы, сюжетные и бессюжетные балеты, представленные зарубежными труппами и театрами, заставили задуматься над собственными проблемами и вопросами балетного театра.

1960-е гг. для советского балетного театра стали эпохой новаторских преобразований и свершений. Новое поколение хореографов-новаторов, опираясь на опыт предшественников, готово было продемонстрировать собственную программу обновления советского балетного искусства. К выдающимся представителям этого поколения относятся: Ю.Н. Григорович, И.Д. Бельский, О.М. Виноградов, Н.Н. Боярчиков, Г.Д. Алексидзе, И.А. Чернышев, Г.А. Майоров, В.Н. Елизарьев, Г.Г. Малхасянц, М.-Э.О. Мурдмаа, Е.Я. Чанга, А.Ф. Шекера, Н.Д. Касаткина и В.Ю. Василев, Д.А. Брянцев, Б.Я. Эйфман и др.

В начале 1960-х гг. руководство Большого театра столкнулось с проблемой поиска новых актуальных тем и сюжетов для оперных и балетных спектаклей. Был проведен конкурс либретто для опер

и балетов на современную тему [7], в нем участвовали в основном авторы либретто для одноактных спектаклей. В 1960 г. состоялось Всесоюзное совещание деятелей балета и музыкальных театров, в рамках которого была объявлена конференция по вопросам развития советской хореографии.

В эпоху оттепели дух героического романтизма отражался во всех сферах человеческой жизни. И советский балетный театр доказал, что именно он способен условным языком танца и символизмом хореографических образов доносить глубокий смысл самых простых и одновременно высоко нравственных идей современности. После кризиса драмбалета 1930–1950-х гг. главное, в чем заключалось новаторство в балетном театре 1960-х гг., — это возвращение хореографическому языку его ведущего положения в балетном спектакле, создание новой хореографической образности [8; 9].

Сценарии в 1960-е гг. в большинстве случаев стали писать не сценаристы-профессионалы, а сами хореографы-постановщики. Сценаристы эпохи драмбалета создавали балетные сценарии по законам драматического театра, не учитывая специфики балетного театра. Хореографы-постановщики 1960-х гг., писавшие сценарии, по-прежнему обращались к произведениям мировой литературы, к историческим сюжетам, эпосу, но стремились, чтобы эти сюжеты получили новое современное прочтение и новое хореографическое решение. Они, как и раньше, выстраивали крепкий драматургический «каркас» спектакля. Но теперь это происходило на основе музыкально-хореографической драматургии, а не сценарной. Главный акцент был сделан на музыкальности исполнения и пластическо-хореографическом выражении внутренней жизни героев.

В 1960-е гг. на балетную сцену вновь вернулась форма одноактного спектакля, зародившаяся еще 1900–1910-е гг. в творчестве М.М. Фокина и А.А. Горского. Во второй половине XX в. репертуар театров составляли как сюжетные, так и бессюжетные одноактные спектакли, но все же преобладала форма большого сюжетного многоактного спектакля.

Одной из отличительных черт балетного театра 1960-х гг. стало особое внимание к музыке, к работе хореографа с композитором. Это касалось и специально написанной для балетного театра музыки, и той, что изначально не предназначалась для хореографической интерпретации. В начале XX в. музыке к балетным спектаклям писали С.С. Прокофьев, И.Ф. Стравинский, А.К. Лядов, М. Равель и др. Одновременно шли постановки, в которых балетмейстеры использовали «нетheaterальную» музыку Ф. Шопена, Л.-В. Бетховена, Э. Грига, И.Ф. Стравинского. К началу 1960-х гг. необходимо было преодолеть один из существенных недостатков эпохи драмбалета 1930–1950-х — недооценку роли му-

зыки в балете. Во второй половине XX столетия хореографы опирались на музыкальную структуру, экспериментировали, искали соотношение между музыкальной и хореографической композицией, через хореографическую образность раскрывали заложенную композитором идею.

РЕКОНСТРУКЦИЯ БАЛЕТА «ПАМЯТЬ»

Хореограф Г.Г. Малхасянц поставил в Воронежском музыкальном театре (с 1968 г. — Воронежский государственный театр оперы и балета) авторскую версию «Жизели» на музыку А. Адана в 1966 г., еще до поступления в ГИТИС на курс А.В. Шатина [10]. Затем, будучи студентом, в 1971 г. он осуществляет собственную постановку «Корсара» А. Адана в Свердловском театре оперы и балета. После окончания ГИТИСа в 1972 г. его приглашают в Воронежский государственный театр оперы и балета главным балетмейстером.

К моменту прихода Г.Г. Малхасянца театр успел претерпеть определенную репертуарную трансформацию. Изначально в Воронеже в 1931 г. начал работать Театр музыкальной комедии, в репертуаре которого преобладали классические оперетты и советские музыкальные комедии. Позднее основу обновленного репертуара составили классические оперные и балетные спектакли [11].

Став главным балетмейстером театра, Г.Г. Малхасянц расширил репертуар балетной труппы: наряду со спектаклями классического наследия в афише появились современные авторские балеты и собственные редакции старинных спектаклей. Так, в 1972 г. Малхасянц поставил балеты «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева и «Раймонду» А. Глазунова, в 1973 г. — Вечер одноактных балетов на музыку Р.К. Щедрина, в 1974 г. — «Тщетную предосторожность» Л. Герольда. В 1975 г. он осуществил постановку балета «Лауренсия» А. Крейна и в 1976 г. — «Адам и Ева» А. Петрова. С точки зрения постановочной работы «воронежский период» (1972–1978) был самым интенсивным и плодотворным в творческой судьбе молодого хореографа: каждый год он выпускал несколько спектаклей.

Премьера Вечера одноактных балетов на сцене Воронежского театра состоялась в канун Нового года, 27 декабря 1973 года. Вечер открылся балетом «Память» на музыку Р. Щедрина, также исполнялись «Кармен-сюита» на музыку Дж. Бизе — Р. Щедрина и «Озорные частушки» на музыку Р. Щедрина. Вечер вошел в репертуар театра.

Музыкальной основой балета «Память» стала Первая симфония ми-бемоль минор Р. Щедрина, написанная в 1958 году. Симфония относится к раннему периоду творчества, тем не менее она отмече-

на характерными приемами и принципами авторского стиля всего творчества Р. Щедрина. Внятная развернутая драматургия, проявление и считывание главной идеи, краткость эпизодов, контрастность тем, ритмичность, танцевальность — все это дает хореографу возможность в полной мере воплотить свой замысел. Выразительные музыкальные образы представлены в развитии. Одни эпизоды посвящены борьбе и сопротивлению, другие — созерцанию мирной жизни и размышлениям. Эта музыка обладает особой театральностью и «кинематографичностью», когда через музыкальные образы возникают, например, зримые картины русской природы или батальные сцены. Другое отличительное свойство музыки симфонии — ее связь с русским фольклором. Ясно считаются лирические песенные напевы и ритмы русской народной пляски в эпизодах «Прощание» и «Испытания». Финальный эпизод «Победа» звучит как мощный гимн Родине. В 1955 г., еще до создания Первой симфонии, Щедрин написал балет «Конек-Горбунок», в 1963 г. — Концерт для оркестра, ставший третьим балетом «Озорные частушки» Вечера одноактных балетов.

Щедрин изменил структуру симфонии, сократив ее до трех частей вместо традиционных четырех: Рондо; Скерцо-токатта; Тема с вариациями. Общее звучание музыки — 30 минут: первая часть — 14, вторая — 6, заключительная часть симфонии — 10 минут.

Г.Г. Малхасянц определил жанр спектакля как «хореографическая поэма»³. Этот жанр в музыке, возникший в начале XX в., представлял собой музыкальное произведение, предназначенное для хореографического воплощения на сцене⁴. Основные принципы этого жанра таковы: сосредоточение на одной сюжетной линии, смещение акцента с внешнего на внутреннее действие, применение принципа контраста в построении эпизодов и их краткость, создание углубленной психологической характеристики главных героев и выразительных хореографических образов, проявление актуальной острой главной идеи.

Балет «Память» состоял из семи эпизодов: «Двое», «Нашествие», «Призыв», «Прощание», «Испытание», «Набат», «Победа». Либретто к спектаклю написано Г.Г. Малхасянцем в союзе с В. Поповым.

Образный строй балета был лишен конкретики и бытовых подробностей. По структуре спектакль являлся чередой кратких картин военного и мир-

³ Программа Вечера одноактных балетов. Воронеж, 1973 (архив семьи Малхасянц).

⁴ В балетном искусстве предпосылки к созданию спектаклей в жанре хореографической поэмы можно проследить еще в творчестве М.М. Фокина. Первой хореографической поэмой стал спектакль «Бахчисарайский фонтан» (1934) в постановке Р.В. Захарова.

ного времени. Главные герои — это обобщенные образы-символы молодых людей, живших в годы войны. Действие начиналось при закрытом занавесе на авансцене: на рассвете у окраины города появлялись Девушка и Юноша [12], они были влюблены и счастливы, их жизнь только начиналась. Хореограф-постановщик представлял пластические и хореографические характеристики главных героев, в которых проявлялась их общность и взаимопонимание. Задача первого эпизода — познакомить зрителя с главными героями и очертить ход событий. Затем свет выключался, вспыхивало красное зарево. Тишину пронзал зловещий звук сирены. Издалека приближались мерные глухие удары-аккорды. Становясь все громче, они выливались в тревожную суровую тему, тему-призыв. Влюбленные разлучались. Затемнение.

Со второго эпизода действие переходило на сцену. Режиссерский прием постановщика, когда происходит резкая смена действия и вводится новое событие, концентрировал внимание зрителя. Сцену стремительно заполняли многочисленные темные группы, разделенные на геометрические четверки. Российский балетовед и театральный критик Н. Чернова так описывает их пластику: «...механичность шагов разбивали уродливые прыжки, в руках враги держали “конкретные” автоматы» [13]. В музыке накал сменялся спадом. Третий эпизод «Призыв» начинался со звуков трубы. «Спор» струнных и духовых постепенно подводил к кульминации первой части симфонии. Звучала грозная устрашающая тема. Здесь постановщик применил прием хореографической полифонии, когда на сцене одновременно происходило несколько важных пластических действий. В одной части сцены Девушка попадала в плен к захватчикам, в другой — Юноша собирал бойцов, затем они давали клятву верности своему народу. Девушка, главная героиня спектакля, представляла множественный образ — простая русская девушка и одновременно обобщенный образ Родины. Но когда Девушка попадала в окружение врагов, она словно превращалась в большую белую птицу, попавшую в клетку или капкан: среди темных статичных геометрических фигур ее эмоциональный монолог с множеством больших экспрессивных прыжков звучал как крик о помощи, о свободе [13].

Постановщик использовал прием лейтмотивов, когда выразительная поза или небольшая комбинация движений при повторах становилась символом-знаком определенной идеи, мысли. Так, например, Юноша стоял во главе отряда бойцов: руки подняты, одна перехватывает другую у предплечья. Друзья-бойцы вторили ему. Общий мужской танец напоминал череду оживших скульптур, вызывавших различные ассоциации. Несколько раз был заведен многозначный образ креста: крест как вера,

крест как защита, сопротивление и противостояние. В батальных сценах выразительная пластика и хореография Юноши проявляли основное значение образа — он становился символом всех воинов-освободителей. Н. Чернова пишет об исполнителях главных ролей: «А. Головань танцует эту партию с необыкновенной внутренней собранностью, сосредоточенностью, с точным и тонким ощущением стиля спектакля, поэтики его обобщений. Он не стремится создать подробный характер, психологизировать его... но воплощает в танце поэтическую идею стойкости и мужества, человечности и духовного порыва. Этими же качествами отмечена работа Н. Кондратьевой над партией Девушки» [13].

Эпизод «Прощание» начинался с очередного подъема в музыке, переходившего в тему нашего времени. Массовая батальная сцена подходила к своей кульминации и затем все участники сцены, представлявшие как советских бойцов, так и врагов, останавливались, замирая в статичных выразительных позах. Здесь Малхасянц применял кинематографический прием: в луче света начинался лирический эпизод-воспоминание Девушки и Юноши. В музыке звучала широкая и раздольная тема. Девушка и Юноша, символизируя собой всех мирных людей, танцевали лирический дуэт-воспоминание. Их фигуры переплетались то в лирическом танце, раскрывающем взаимные чувства, то в игровой бытовой пластике, где они как будто безмятежно отдыхали на пляже, резвились как дети. Их дуэт резко контрастировал с предыдущими и последующими сценами. О подобных эпизодах-воспоминаниях спектакля Н. Чернова писала: «Принципы современной хореографии, раскрывающие душевный мир человека в его становящихся зримыми внутренними монологах, снова ведут постановщика к обобщению» [13]. Эпизод заканчивался утверждением основной музыкальной темы-призыва.

Художник спектакля Н. Хренникова задумала костюмы главных героев так же, как и хореограф, достаточно условными, без особых примет времени и места. У Девушки — балетная темная юбка, белый купальник и светлые трико. Собранные в пучок волосы перехватывались повязкой-ободком. У Юноши — балетное трико, широкий пояс, футболка. В костюмах захватчиков было больше «реалистических» деталей. Поверх темно-коричневых комбинезонов надевалась военная амуниция: широкий кожаный ремень с португеей, украшенный блестящими бляшками, полукруглый воротник, на плечах также украшенный бляшками. На ногах — черные сапоги, на голове — черная каска с рогами. Разница в решении костюмов еще больше подчеркивала контраст между положительными и отрицательными героями.

Новая пронзительная музыкальная тема врывается в начале пятого эпизода «Испытание». Харак-

тер сопротивления и борьбы выражался в противостоянии светлой героической и мрачной зловещей темы. То же было в хореографическом решении: героическая эмоциональная пластика советских бойцов противопоставлялась механистичной гротесковой пластике захватчиков. Особого внимания заслуживает работа хореографа над образами захватчиков. Их движения на сцене сложно было назвать танцем, скорее — пластическим решением. Постоянная смена резких рубленых поз без слитных танцевальных комбинаций, отсутствие вождя-солиста еще больше усиливало эффект надвигающейся нечеловеческой зловещей машины, действующей по чьей-то воле. Г.Г. Малхасянц по-разному обыгрывал образ врага: то захватчики выстраивались в плотную группу, образуя своеобразную стену из голов с рогами, то выстраивались в рисунок, похожий на увеличенную колючую проволоку или фашистскую свастику. В отдельности взятые фигуры — это перпендикулярные прямые линии, диагонали, согнутые локти и колени, руки с открытыми ладонями или сжатые в кулаки. При движении каски с рогами вызвали различные ассоциации: с вражеской армией, со стадом быков, с неким дьявольским началом. Для создания многозначной зловещей картины нашествия хореограф максимально разнообразно использовал пластику кордебалета, каждого исполнителя в отдельности и его костюм.

Далее постановщик снова применял прием стоп-кадра — лирического отступления. В луче возвращались образы мирной довоенной жизни: Девушка и Юноша танцевали вместе, повествуя о взаимных чувствах. Во втором дуэте их танец приобретал более глубокие чувственные оттенки, ребячливости первого дуэта уже не было. В музыке звучала тихая пасторально-лирическая тема из первой части симфонии. Ее повтор делал драматургию спектакля более цельной и связной. Прерывала тему-песню реприза первой части скерцо. Менялось освещение, возвращалась суровая реальность войны.

Есть некоторые существенные отличия в пластике и хореографии дуэтов Юноши и Девушки. В лирических дуэтах-воспоминаниях движения в основном переплетались, выливались одно из другого. В эпизодах противостояния врагу внутри пары возникал своеобразный конфликт. Например, когда Юноша сзади держал Девушку за запястья разведенных в стороны рук, а она, присев на *demi plié* в арабеске, сникала вниз — возникал образ разрыва, которому герои пытались противостоять. Или другой например: Юноша вставал на одно колено, направив взгляд в одну сторону. Девушка, присев на колено возлюбленного, смотрела в другую сторону. Вытянув перед собой руки, оба как будто пытались противостоять надвигающейся темной силе. Здесь возникал противоположный образ — объединение ради спасения, образ креста.

Главным смысловым центром спектакля стал эпизод «Набат». В центр сцены со всех сторон в танце постепенно сходились группы бойцов, символизируя мобилизацию всех сил Советской армии. Собравшись вместе, Юноша как вождь вставал во главе отряда бойцов. Дальше начинался большой мужской танец, музыкально-хореографическая кульминация спектакля. Разнообразие композиции этого танца проявлялось в чередовании различных групп танцующих, танцевальных элементов — больших, средних и малых прыжков, различных видов вращений в сочетании с экспрессивной пластикой.

В заключительном эпизоде «Победа» музыкальная тема звучала как гимн мирной счастливой жизни. Финальный момент спектакля передан на рисунке анонса спектакля [14], где в центре композиции — две юные стройные фигуры Юноши и Девушки. Подняв руки вверх, они встречают рассвет нового дня. Лучи солнца расходятся по всему горизонту. Позади, в глубине справа исчезает темнота. То же самое было на сцене: оставшись одни, Девушка и Юноша повторяют мизансцену начала спектакля. Подобный режиссерский прием «арки» был применен для создания большей цельности всего спектакля: светлые начало и финал разделялись чередой суровых трагических испытаний, приводивших к переосмыслению героями понятия «мирная жизнь». В музыке тема ликования неожиданно сменялась тяжелыми глухими ударами. В самом начале спектакля они приходили из тишины, в финале — исчезали. Так, зримое и слышимое соединялись в восприятии зрителя, усиливая общее впечатление от сценического действия.

Критика в целом положительно отзывалась о спектакле «Память», отмечалась важность создания спектаклей на современную тему [13; 15]. Так, Н. Чернова писала: «...памятуя о сложности воплощения современной темы в балете, стоит приветствовать факт появления этого значительного спектакля» [13]. В советском балетном театре постановок на современную тему было создано немного: «Берег надежды» (1959) на музыку А. Петрова в постановке И. Бельского, «Геологи» (1964) на музыку Н. Каретникова в постановке Н. Касаткиной и В. Василева, «Ангара» (1976) А. Эшпая — Ю. Григоровича и др. Более того, не только Воронежский театр, но и весь советский балетный театр с осторожностью относился к воплощению современности на сцене, тем более к военной теме. Балетов, посвященных теме войны, еще меньше: «Ленинградская симфония» (1961) Д. Шостаковича — И. Бельского, «Помните!» («Круг») (1981) А. Эшпая — И. Чернышева и еще несколько названий.

С января по июль 1975 г. Министерство культуры СССР проводило Всесоюзный смотр музыкальных спектаклей на военно-патриотическую тему, посвященных 30-летию Победы в Великой Отече-

ственной войне. Третья премия была присуждена Воронежскому театру оперы и балета за постановку балета «Память» [16].

ОСОБЕННОСТИ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА Г.Г. МАЛХАСЯНЦА

Реконструкция спектакля «Память» позволила обозначить контекст времени, когда творил Г.Г. Малхасянц. С одной стороны, реконструкция балета отражает индивидуальные качества его авторского метода, проявившиеся в ранний период и ставшие основой его дальнейшего творческого пути, с другой — помогает проявить общие тенденции постановочного мастерства советского балета 1960–1970-х годов.

Для раннего творчества Г.Г. Малхасянца характерны следующие черты:

- ♦ четкая драматургическая структура спектакля; активное начало действия, его стремительное развитие, концентрация событий, мощная яркая кульминация и финал как утверждение главной идеи постановщика;

- ♦ тема, актуальная для своего времени; хореограф определял свое личное к ней отношение — идею, это могла быть тема выбора героя между долгом и чувством, между правдой и ложью, между свободой и несвободой, часто этот выбор оказывался для героя трагическим;

- ♦ применение приема контраста в построении композиции всех балетов; контрастность проявлялась как на уровне выстраивания картин, когда за лирической картиной шла батальная (например, в спектакле «Память»), так и внутри самих хореографических номеров, когда танец сменялся актерско-игровыми эпизодами и затем снова начинался танец (лирические дуэты Девушки и Юноши из балета «Память»);

- ♦ классический танец — основа лексики балетных спектаклей; хореограф использовал все традиционные балетные формы (вариация, дуэт, трио, квартет, малый и большой ансамбли и др.), важное место он отводил форме хореографического монолога, переживавшей новый подъем в 1960-е гг. (например, монологи Девушки и Юноши);

- ♦ в зависимости от сюжета, темы и идеи спектакля сочетание классического танца с другими хореографическими системами или с их элементами; такой прием стилизации был также характерен для творчества многих хореографов-шестидесятников (в «Кармен» (1973) — элементы испанского академического танца, в «Озорных частушках» (1973) — русский народный танец и т. д.); в балете «Память» для создания хореографического образа захватчиков использова-

ны элементы гротесковой роботообразной пластики и современной экспрессивной хореографии;

- ♦ актерское мастерство и пластическая выразительность — важные категории исполнительского мастерства; работа над ролью, погружение и ее проживание на сцене, проявление через пластику тела всех процессов внутреннего мира героя, актерское взаимодействие с партнерами — все эти черты актерского мастерства проявлялись и на балетной сцене воронежского театра, и во многих спектаклях других хореографов-шестидесятников;

- ♦ своеобразное пространственное и пластическо-хореографическое решение постановщик находил для каждого спектакля; умение мыслить хореографическими образами — одно из важнейших качеств хореографа, в балете «Память» создано зримое противостояние двух миров: группы бойцов во главе с Юношей против беспощадной человекомашины;

- ♦ кордебалет становился носителем самостоятельного многозначного образа; например, мужской кордебалет захватчиков в балете «Память» воспринимался и как конкретный враг (немецкая армия), и как обобщенный образ захватчиков чужой земли; кордебалет советских бойцов — как образ русского народа и как обобщенный образ защитников родной земли; также он имел еще одну важную функцию — отражал мысли и чувства главного героя — Юноши, что проявлялось через систему пластических лейтмотивов, через общность пластики и хореографии;

- ♦ образы главных героев обладали многозначностью; образы Девушки и Юноши — это совокупность разных личностных качеств, сложность и противоречивость натуры; для постановщика важно было создать живой человеческий характер, формирующийся на глазах у зрителя; в итоге на балетной сцене возникал образ человека-современника;

- ♦ постановочный метод отличался музыкальностью; с помощью танца и пластики воплощался хореографический образ музыки; хореография всегда была равноценна музыке, являясь ее равноправным творческим союзником;

- ♦ масштаб постановочной индивидуальности хореографа — это крупная форма, одноактные и многоактные спектакли, тяготение к сюжетному танцу, в котором развивается действие, раскрывается событийный ряд, идет трансформация образов; все спектакли, поставлены ли они на основе литературных первоисточников («Антоний и Клеопатра», «Кармен», «Лауренсия», «Адам и Ева»), авторских либретто («Память», «Озорные частушки») или это собственные версии балетов классического наследия («Корсар», «Жизель», «Раймонда», «Тщетная предосторожность»), — это всегда большой сюжетный спектакль.

Для современного танцевального сообщества важно знать, чем руководствовались и на что опирались хореографы прошлого, какими балетмейстерскими приемами и режиссерскими принципами они

пользовались [17; 18]. Новаторское творчество хореографов-шестидесятников в период наивысшего расцвета советского балетного театра послужило основой создания выдающихся произведений хореографического искусства, которые и по сей день не теряют своей актуальности и являются образцами гармонии музыкально-хореографической формы и содержания [19].

Анализ, исследование и реконструкция балетов, сошедших со сцены и не имеющих видеозаписи, позволит молодому поколению хореографов осознать законы постановочного мастерства, понять основы композиции танца [20]. В дальнейшем они смогут в собственном творчестве развивать находки и поиски хореографов-шестидесятников, но уже с позиции постановщика XXI века [21].

Необходимо продолжать изучение творчества хореографов-новаторов 1960–1970-х гг., в частности творчества Г.Г. Малхасянца. Настоящая работа, возможно, приоткроет некоторые важные страницы искусства балетмейстера.

Список источников

1. Вихрева Н.А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии : дис. ... канд. искусствоведения. Москва : ГИТИС, 2008. 269 с.
2. Добровольская Г.Н. Федор Лопухов. Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1976. 320 с.
3. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения / вступит. статья Г.Н. Добровольской. Москва : Искусство, 1972. 215 с.
4. Фокин М.М. Против течения : воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / [вступит. статья и коммент. Г.Н. Добровольской]. Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1981. 510 с.
5. Слонимский Ю.И. В честь танца / [предисл. П. Гусева]. Москва : Искусство, 1968. 371 с.
6. Демидов А.П. Золотой век Юрия Григоровича. Москва : Алгоритм ; Эксмо, 2007. 400 с.
7. Список либретто для одноактных спектаклей // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 920. Л. 148 об.
8. Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета : сборник статей. Москва : ВТО, 1962. 107 с.
9. Советский балетный театр. 1917–1967 : сборник статей / ред. В.М. Красовская. Москва : Искусство, 1976. 376 с.
10. Шатин Анатолий Васильевич : [сборник]. Москва : ГИТИС, 2005. 38 с.
11. История театра оперы и балета // Воронежский государственный театр оперы и балета : [офиц. сайт]. URL: <http://www.theatre-vrn.ru/about/history/> (дата обращения: 13.10.2022).
12. Рославлева Н. Память // Советская культура. 1974. 30 авг. С. 3.
13. Чернова Н.Ю. Вечер высокого танца // Молодой коммунар. 1974. 21 янв. С. 7.
14. Воронежская неделя : Приложение к газете «Коммуна». 1973. 27 дек. С. 1.
15. Яблоновская А. Хореографические новеллы // Коммуна. 1974. 22 февр. С. 6.
16. Итоги смотра // Советская культура. 1975. 19 сент. С. 10.
17. Тарасова О.Г. Музыка и хореография : учебное пособие по курсу «Искусство балетмейстера». Москва : Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2016. 150 с.
18. Алексидзе Г.Д. Школа балетмейстера : учебное пособие. Москва : Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2011. 104 с.
19. Есаулов И.Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера. Ижевск : Издательский дом «Удмуртский университет», 2000. 320 с.
20. Володченков Р.Г. Игорь Чернышев — танцовщик и хореограф. Москва : Буки Веди, 2012. 424 с.
21. Меловатская А.Е. Авторский курс Г.Г. Малхасянца по дисциплине «Искусство балетмейстера». Москва : Институт современного искусства, 2019. 48 с.

The Performance “Memory” in the Context of the Creative Searches of the Soviet Ballet Theater of the 1960s–1970s

Anna E. Melovatskaya

Institute of Modern Art, 27 A, Novozavodskaya Str., Moscow, 121309, Russia
Moscow State Academy of Choreography, 5, 2nd Frunzenskaya Str., Moscow, 119146, Russia
ORCID 0000-0002-3541-9237
E-mail: annamelovatskaya@yandex.ru

Abstract. *The period of the 1960s–1970s was the heyday of the Soviet ballet theater. At that historical stage, a whole generation of innovative choreographers worked in many theaters of the USSR, and their work was based on loyalty to traditions and willingness to present their own vision of the ballet theater development. The article addresses the past of the Soviet ballet theater and examines the early period of creativity of G.G. Malkhasyants (1937–2008), one of the choreographers of the sixties. The author reconstructs the ballet “Memory” — one of his early performances, staged at the Voronezh Opera and Ballet Theater in 1973. The performance was the opener of the One-Act Ballet Evening. The second performance was “Carmen Suite” by*

G. Bizet — R. Shchedrin, and the final of the Evening was “Naughty Ditties” by R. Shchedrin. The purpose of the reconstruction of the ballet, which has left the stage and does not have a video recording, is to determine the context of the era during which the performance was staged, and to recreate the very image of the performance.

G.G. Malkhasyants’ creativity has hardly been studied; scientific work in this direction has just begun. For the first time, the article uses materials from the choreographer’s family archive — newspaper reviews, pre-premiere and premiere reports, photos from rehearsals and performances, handbills and announcements of performances. The relevance of their introduction into scientific circulation lies in the need to analyze the works of innovative choreographers of the second half of the 20th century, in particular — to reconstruct performances that have left the stage and do not have a video recording.

In the 1970s, G.G. Malkhasyants put into practice his own idea and understanding of the staging process in choreography and developed various choreographic techniques and directing principles. His work reflects the continuity of the generation of choreographers of the 1960s in relation to the ballet theater of the 19th — first half of the 20th century and proves the need to rely on traditions and achievements of choreographers of the past. Considering G.G. Malkhasyants’ creative searches and experiments, it is possible to trace the main trends in the development of the Russian ballet theater of the second half of the 20th century. The study helps to understand the prospects for the modern choreographic art development.

Key words: art studies, theater art, choreographic art, Soviet ballet theater, generation of innovative choreographers, choreographer’s art, dance composition, choreographic dramaturgy, staging techniques, choreographic principles.

Citation: Melovatskaya A.E. The Performance “Memory” in the Context of the Creative Searches of the Soviet Ballet Theater of the 1960s–1970s, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 659–667. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-659-667.

References

1. Vikhreva N.A. *Sokhranenie i rekonstruktsiya avtorskoi khoreografii* [Preservation and Reconstruction of Author’s Choreography], cand. art. diss. Moscow, GITIS Publ., 2008, 269 p.
2. Dobrovolskaya G.N. *Fyodor Lopukhov*. Leningrad, Iskusstvo. Leningradskoe Otdelenie Publ., 1976, 320 p. (in Russ.).
3. Lopukhov F.V. *Khoreograficheskie otkrovennosti* [Choreographic Revelations]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, 215 p.
4. Fokin M.M. *Protiv techeniya: vospominaniya baletmeistera. Stsenarii i zamysly baletov. Stat’i, interv’yu i pis’ma* [Against the Current: Memoirs of a Choreographer. Scripts and Designs for Ballets. Articles, Interviews and Letters]. Leningrad, Iskusstvo. Leningradskoe Otdelenie Publ., 1981, 510 p.
5. Slonimsky Yu.I. *V chest’ tantsa* [In Honor of the Dance]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, 371 p.
6. Demidov A.P. *Zolotoi vek Yuriya Grigorovicha* [Yury Grigorovich’s Golden Age]. Moscow, Algoritm Publ., Eksmo Publ., 2007, 400 p.
7. A List of Librettos for One-Act Performances, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 648, aids 5, item 920, p. 148 back (in Russ.).
8. *Muzykal’nyi teatr i sovremennost’. Voprosy razvitiya sovetskogo baleta: sbornik statei* [Musical Theater and Modernity. Issues of the Soviet Ballet Development: collected articles]. Moscow, VTO Publ., 1962, 107 p.
9. Krasovskaya V.M. (ed.) *Sovetskii baletnyi teatr. 1917–1967: sbornik statei* [Soviet Ballet Theater. 1917–1967: collected articles]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, 376 p.
10. *Shatin Anatoly Vasilyevich*. Moscow, GITIS Publ., 2005, 38 p. (in Russ.).
11. The History of the Opera and Ballet Theater, *Voronezhskii gosudarstvennyi teatr opery i baleta* [Voronezh State Opera and Ballet Theater]. Available at: <http://www.theatre-vrn.ru/about/history/> (accessed 13.10.2022) (in Russ.).
12. Roslavleva N. Memory, *Sovetskaya kul’tura* [Soviet Culture], 1974, August 30, p. 3 (in Russ.).
13. Chernova N.Yu. High Dance Evening, *Molodoi kommunar* [Young Communard], 1974, January 21, p. 7 (in Russ.).
14. *Voronezhskaya nedelya: Prilozhenie k gazete “Kommuna”* [Voronezh Week: Supplement to the Newspaper “Commune”], 1973, December 27, p. 1.
15. Yablonovskaya A. Choreographic Novels, *Kommuna* [Commune], 1974, February 22, p. 6 (in Russ.).
16. Results of the Show, *Sovetskaya kul’tura* [Soviet Culture], 1975, September 19, p. 10 (in Russ.).
17. Tarasova O.G. *Muzyka i khoreografiya: uchebnoe posobie po kursu “Iskusstvo baletmeistera”* [Music and Choreography: textbook for the course “Choreographer’s Art”]. Moscow, Rossiiskaya Akademiya Teatral’nogo Iskusstva — GITIS Publ., 2016, 150 p.
18. Aleksidze G.D. *Shkola baletmeistera: uchebnoe posobie* [Choreographer’s School: tutorial]. Moscow, Rossiiskaya Akademiya Teatral’nogo Iskusstva — GITIS Publ., 2011, 104 p.
19. Esaulov I.G. *Khoreodramaturgiya. Iskusstvo baletmeistera* [Choreodramaturgy. Choreographer’s Art]. Izhevsk, “Udmurtskii Universitet” Publ., 2000, 320 p.
20. Volodchenkov R.G. *Igor’ Chernyshev — tantsovshchik i khoreograf* [Igor Chernyshev — a Dancer and Choreographer]. Moscow, Buki Vedi Publ., 2012, 424 p.
21. Melovatskaya A.E. *Avtorskii kurs G.G. Malkhasyantsa po distsipline “Iskusstvo baletmeistera”* [G.G. Malkhasyants’ Author’s Course on the Discipline “Choreographer’s Art”]. Moscow, Institut Sovremennogo Iskusstva Publ., 2019, 48 p.

Международная научно-практическая конференция

«РУМЯНЦЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2023»

18–20 апреля 2023 г.

Цель Международной научно-практической конференции «Румянцевские чтения» – привлечение внимания к вопросам сохранения и изучения мирового культурного наследия, а также к проблемам функционирования библиотек на современном историческом этапе, поиск перспективных путей развития, расширение межкультурного взаимодействия и сотрудничества между учреждениями культуры, образования, науки.

Организаторы: Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека, Библиотечная Ассамблея Евразии

Тематика конференции охватывает широкий спектр вопросов по теории и практике библиотековедения, библиографоведения и книговедения. Среди ее основных направлений: история библиотечного дела, раскрытие универсальных и специализированных фондов книгохранилищ, приоритеты и перспективы развития библиотечной науки, многоаспектная деятельность современных библиотек. Особое внимание в 2023 г. планируется уделить следующим темам:

- ♦ Просветительная миссия библиотек (к Году педагога и наставника в России);
- ♦ Роль библиотек в сохранении и развитии межкультурной коммуникации (к Году русского языка как языка межнационального общения в Содружестве Независимых Государств);
- ♦ Собиратели, хранители, исследователи: история учреждений культуры в лицах;
- ♦ Вехи истории РГБ: 195-летие учреждения Румянцевского музея в Санкт-Петербурге и 160-летие открытия читального зала в Москве;
- ♦ Рукописные и печатные памятники в фондах библиотек, их создание и бытование;
- ♦ Дискуссионные вопросы описания рукописей: надписи и записи;
- ♦ Научные интересы молодых исследователей и библиотека.

Также будут проведены предсессионные заседания 32-й секции Российской библиотечной ассоциации по библиотечному менеджменту и маркетингу и 31-й секции по научно-исследовательской работе.

Конференция будет проходить в офлайн- и онлайн-режиме. К участию приглашаются специалисты библиотек, архивов, музеев, вузов, научно-исследовательских институтов, издательств, представители государственных структур и общественных организаций.

Планируется издание сборника материалов «Румянцевские чтения – 2023» с последующим размещением его в РИНЦ. Срок подачи материалов для включения в сборник – до 15 января 2023 года. Вместе с текстом статьи высылается скан заполненного акцепта, оригинал которого передается позже.

Дополнительная информация и регистрация участников (с докладами – до 20 марта, регистрация без докладов – до 10 апреля 2023 г.) – на сайте РГБ <https://rumchteniya2023.rsl.ru>.

Информационная поддержка: журналы «Библиотековедение», «Обсерватория культуры», «Библиография и книговедение», «Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии», издательство «Пашков дом».

Место проведения: Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5 (Российская государственная библиотека)

Контакты: Ученый секретарь РГБ Иванова Елена Александровна
e-mail: ivanovaea@rsl.ru; rum@rsl.ru; тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 22-52.

Содержание по разделам

● КОНТЕКСТ

1. *Алексеев-Апраксин А.М.* Новый шелковый путь: Pro Culturae. — 3, 228–235.
2. *Вечерская С.Е.* Проявление культурного кода в эволюции методологий управления. — 2, 116–127.
3. *Деметрадзе М.Р.* Детерминирующие факторы социокультурной стратегии в теориях модернизации. — 4, 340–349.
4. Проект «НЭБ. Книжные памятники» приглашает российские библиотеки к партнерству. — 1, 15.
5. *Пудов А.Г.* Фактор устойчивости этнической культуры в глобальном мире: к концепции культурного федерализма. — 1, 4–14.

● КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

6. *Астафьева О.Н.* Экспертно-аналитическая деятельность культуролога: целеполагание и интеллектуальные ресурсы принятия решений. — 6, 564–573.
7. Единая точка доступа к научным журналам по библиотековедению. — 5, 467.
8. *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Цифровые технологии в искусстве XXI века. — 1, 26–33.
9. *Костоглотов Д.А.* Советские визуальные символы в интернет-мемах. — 5, 460–466.
10. *Кузнецова Т.В., Токарева А.А.* Факторы формирования культуры интеллектуальной собственности. — 5, 452–459.
11. *Морозова Д.Л.* Культурная политика в условиях COVID-19: зарубежный и российский опыт. — 4, 360–371.
12. *Протасевич А.Р.* Культурное картирование в условиях цифровой экономики. — 4, 350–359.
13. *Пряхина А.В.* Медиапроекты как культуросберегающая коммуникационная технология. — 3, 247–255.
14. *Стожко Д.К.* Российская деловая культура в условиях макроэкономической неопределенности. — 1, 16–25.
15. *Шамраева Е.Ю.* Ментальность музея на площадке библиотеки: книжные выставки и репрезентативная функция. — 3, 236–246.

16. *Шуб М.Л.* Знаково-символический уровень городской идентичности жителей индустриальных городов Южного Урала. — 2, 128–137.

● В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

17. *Вильчинская-Бутенко М.Э.* Визуализация одиночества: творчество уличного художника JR. — 2, 152–160.
18. *Девятова О.Л., Пичуева А.А.* Танцевальная культура в цифровую эпоху. — 4, 372–380.
19. Журналу «Библиотековедение» — 70 лет. — 2, 161.
20. *Карцева Е.А.* Зарубежный опыт государственной и частной поддержки общественного искусства (паблик-арта) на примере США. — 1, 46–55.
21. *Николаев И.Р.* Восприятие морских музеев посетителями: анализ предпочтений. — 4, 390–399.
22. *Панченко А.М., Тимофеева Ю.В.* Солдатский театр в русской армии. — 2, 138–151.
23. *Прохоров А.В.* Приемы сторителлинга и особенности сюжетной структуры в веб-сериалах. — 5, 468–476.
24. *Савицкая Т.Е.* Подкасты в библиотеках США. — 4, 381–389.
25. *Ушкарёв А.А.* Новые театралы: опыт эмпирического исследования. — 1, 34–45.
26. *Шуленина Ю.Д.* Тенденции дореволюционной промышленной архитектуры: электростанции Москвы. — 6, 574–583.
27. Экслибрисы как информационный ресурс для изучения книжной культуры. — 5, 477.

● НАСЛЕДИЕ

28. *Васинская М.В.* Выставочная деятельность Павловского дворца-музея и парка в 1950-е годы. — 2, 162–171.
29. *Ватолина Ю.В.* Натюрморт как антропотехника (на материале *vanitas vanitatis*). — 6, 584–595.
30. *Вишнякова Ю.И.* Темные чернила в рецептах из русских изданий XVIII–XIX веков. — 5, 478–490.
31. *Краснова А.Л.* Историография греческой религиозной гравюры. — 3, 256–265.
32. *Купцова И.А., Сазонова В.А.* Нематериальное культурное наследие: концептуальные подходы к определению феномена. — 1, 56–64.
33. «Места великих сражений»: Концепция Культурного маршрута. — 1, 65.
34. *Михалкина Е.М.* Исторический и источниковедческий аспекты изучения раннего отечественного плаката немого кино 1908–1919 годов. — 2, 172–181.
35. *Пудов Г.А.* «Мороз» по жести — техника русского сундучного производства. — 3, 274–283.

36. *Троицкая А.А.* Знаки пилигримов в контексте европейских культурных практик. — 3, 266–273.
37. Указатель журнала «Библиотекосведение» за 70 лет. — 5, 491.

● ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

38. *Агратина Е.Е.* Школа избранных учеников в системе французского академического художественного образования XVIII века. — 1, 66–76.
39. Год народного творчества и культурного наследия — 2022. — 2, 201.
40. *Завьялова А.Е.* Раннее творчество Мстислава Добужинского и журнальная графика югенд-стиля. — 3, 293–300.
41. *Завьялова А.Е.* Рисунки Гюстава Доре в творчестве Мстислава Добужинского. — 6, 596–603.
42. Международная научно-практическая конференция «Румянцевские чтения — 2022». — 1, 87.
43. *Наумов А.В.* От критики к практике: музыка в раннем литературном наследии Вл.И. Немировича-Данченко. — 2, 182–192.
44. *Панова Е.Ю.* Жан-Батист Лепренс и «русская тема» в гравюре лависом. — 3, 284–292.
45. *Ряпосов А.Ю.* Спектакль М.А. Захарова «Мистификация»: сюжет, композиция, жанр. — 2, 193–200.
46. *Фомин Д.В.* Герои Мориса Метерлинка в русской книжной графике. — 6, 604–615.
47. *Хромов О.Р.* Русская гравюра XVII века в исследованиях Дмитрия Александровича Ровинского. — 5, 492–501.
48. *Чичварина О.Г.* Неизвестные работы Евгения Кибрика в контексте натурфилософии Павла Филонова. — 3, 301–309.
49. *Чуприкова-Крынская Е.Р.* Журнальная графика Николая Каразина к Самарской экспедиции 1879 года. — 5, 502–513.
50. *Шахматова Е.В.* Творческий метод Михаила Матюшина и русский авангард. — 4, 400–409.
51. *Шолохова Я.П.* Художник в зеркале автопортрета: идея и образ в русском искусстве начала XX века. — 1, 77–86.
52. *Елисеева П.Е.* Психологический жест — элемент творческой теории Михаила Чехова. — 6, 616–626.
53. *Медоваров М.В.* Журнал «Искусство строительное и декоративное»: забытое слово в русской художественной критике начала XX века. — 1, 88–99.
54. *Пильгун В.С.* Фонологический отдел Института художественной культуры под руководством И.Г. Терентьева. — 4, 410–417.
55. *Савенко Е.Н.* Альтернативное книгоиздание: эволюция терминологии. — 6, 627–633.

● ORBIS LITTERARUM

56. *Богданов В.П.* Дьяки и подьячие в записях на экземплярах кириллических изданий XVI–XVIII веков. — 4, 418–427.
57. *Гавристова Т.М., Захарова Н.А., Хохолькова Н.Е.* Бернадин Эваристо: горизонты идентичности. — 2, 202–211.
58. *Есюнин Е.А.* Советский лубок первой половины 1920-х гг. как форма пропаганды среди крестьянства. — 1, 100–110.
59. Книга и чтение в зеркале социологии: XXI век. — 5, 523.
60. *Ломоносов А.В.* «Философ для Пинкертона» и «несчастный реакционер» (полемика К.И. Чуковского и В.В. Розанова 1908–1911 годов). — 5, 514–522.
61. *Носов Н.Н.* Категория совести в творчестве В.А. Мамченко: (по зарубежным публикациям). — 6, 634–646.
62. *Родионова А.А.* Проблемные поля в англоязычных исследованиях многопользовательских ролевых игр. — 3, 310–317.
63. Экслибрисы как информационный ресурс для изучения книжной культуры. — 6, 647.

● СВЯЗЬ ВРЕМЕН

64. *Айзенштадт С.А., Цзя Л.* Александр Черепнин в Китае: путешествие, изменившее судьбы китайской музыки. — 6, 648–658.
65. *Бабич В.В.* Становление концепта «свобода» в античный период. — 4, 439–447.
66. *Иванова С.В.* Русская иконография «Восстание от гроба с Сошествием во ад»: композиционные варианты. — 3, 318–326.
67. *Ивинская И.Д.* Саратовская ученая архивная комиссия в формировании образов города (вторая половина XIX — начало XX века). — 2, 212–219.
68. *Каишкова А.И.* Архетип идеального города в наивной живописи русских художников XX века. — 3, 327–335.
69. *Киселева Н.А.* Сюжеты изразцов средневековых псковских храмов в восприятии современников. — 4, 428–438.
70. *Кошкина О.Ю.* Искусство старых мастеров как источник вдохновения в экслибрисах Константина Калиновича. — 5, 536–548.
71. *Лемешко Т.В., Астафуров С.А.* Искусство, приложенное к делу. — 5, 549–558.
72. *Меловатская А.Е.* Спектакль «Память» в контексте художественных исканий советского балетного театра 1960–1970-х годов. — 6, 659–667.

● КАФЕДРА

52. *Елисеева П.Е.* Психологический жест — элемент творческой теории Михаила Чехова. — 6, 616–626.
53. *Медоваров М.В.* Журнал «Искусство строительное и декоративное»: забытое слово в русской художественной критике начала XX века. — 1, 88–99.
54. *Пильгун В.С.* Фонологический отдел Института художественной культуры под руководством И.Г. Терентьева. — 4, 410–417.

73. Румянцевские чтения — 2023. — 5, 559; 6, 668.
74. Сыченкова Л.А. Христианское искусство в наследии Д.В. Айналова казанского периода. — 5, 524–535.
- **ИНФОРМАЦИЯ
ДЛЯ АВТОРОВ И РЕЦЕНЗЕНТОВ**
75. Профессиональная переподготовка работников библиотечно-информационной сферы. — 1, 111.
76. Рецензирование статей в журнале «Обсерватория культуры». — 2, 222–223.
77. Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры». — 1, 112; 2, 224; 3, 336; 4, 448; 5, 560; 6, 672.
78. Указатели материалов, опубликованных в 1–6 номерах журнала «Обсерватория культуры» за 2022 год [Ю.Н. Баранчук]. — 6, 669–671.
79. Этика научных публикаций в журнале «Обсерватория культуры». — 2, 220–221.

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ, СОСТАВИТЕЛЕЙ

Агратина Е.Е. 38
 Айзенштадт С.А. 64
 Алексеев-Апраксин А.М. 1
 Астафуров С.А. 71
 Астафьева О.Н. 6
 Бабич В.В. 65
 Баранчук Ю.Н. 78
 Богданов В.П. 56
 Будагян Р.Р. 8
 Васинская М.В. 28
 Ватолина Ю.В. 29
 Вечерская С.Е. 2
 Вильчинская-Бутенко М.Э. 17
 Вишнякова Ю.И. 30
 Гавристова Т.М. 57
 Девятова О.Л. 18
 Деметрадзе М.Р. 3
 Елисеева П.Е. 52
 Есюнин Е.А. 58
 Завьялова А.Е. 40, 41
 Зайцева М.Л. 8
 Захарова Н.А. 57
 Иванова С.В. 66
 Ивинская И.Д. 67

Карцева Е.А. 20
 Кашкова А.И. 68
 Киселева Н.А. 69
 Костоглотов Д.А. 9
 Кошкина О.Ю. 70
 Краснова А.Л. 31
 Кузнецова Т.В. 10
 Купцова И.А. 32
 Лемешко Т.В. 71
 Ломоносов А.В. 60
 Медоваров М.В. 53
 Меловатская А.Е. 72
 Михалкина Е.М. 34
 Морозова Д.Л. 11
 Наумов А.В. 43
 Николаев И.Р. 21
 Носов Н.Н. 61
 Панова Е.Ю. 44
 Панченко А.М. 22
 Пильгун В.С. 54
 Пичуева А.А. 18
 Протасевич А.Р. 12
 Прохоров А.В. 23
 Пряхина А.В. 13

Пудов А.Г. 5
 Пудов Г.А. 35
 Родионова А.А. 62
 Ряпосов А.Ю. 45
 Савенко Е.Н. 55
 Савицкая Т.Е. 24
 Сазонова В.А. 32
 Стожко Д.К. 14
 Сыченкова Л.А. 74
 Тимофеева Ю.В. 22
 Токарева А.А. 10
 Троицкая А.А. 36
 Ушкарев А.А. 25
 Фомин Д.В. 46
 Хохолькова Н.Е. 57
 Хромов О.Р. 47
 Цзя Л. 64
 Чичварина О.Г. 48
 Чуприкова-Крынская Е.Р. 49
 Шамраева Е.Ю. 15
 Шахматова Е.В. 50
 Шолохова Я.П. 51
 Шуб М.Л. 16
 Шулина Ю.Д. 26

Указатели подготовил **Ю.Н. Баранчук**,
 главный специалист отдела периодических
 изданий Российской государственной библиотеки

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов.

Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате Microsoft Word.

Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи – от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (без учета реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах – имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ORCID, SPIN, ученая степень, ученое звание, адрес электронной почты, почтовый адрес организации – размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

Индексы УДК и ББК (по Средним таблицам), раскрывающие тематическое содержание статьи.

Название статьи.

Реферат – краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем – 200–250 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи

(8–10 слов) размещаются после реферата.

Основной текст статьи желательно разбить на подразделы (с подзаголовками).

Список источников (не менее 20 наименований) оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5–2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте указываются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как автоматические сноски в конце страницы. Если работа выполнена в рамках гранта РФНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подписуточные подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами через систему электронной редакции как дополнительные материалы в форматах TIFF/JPG с разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word, а также их ксерокопий.

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле Microsoft Word через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Журнал также публикует список источников на английском языке в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются подписанием «Авторской оферты» на условиях «Приглашения делать оферты».

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/>

Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.

Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

III РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

ПРИГЛАШАЕТ ПОДПИСЫВАТЬСЯ
НА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ
ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ
ПО ИНТЕРНЕТ-КАТАЛОГУ
«ПРЕССА РОССИИ»,
ЭЛЕКТРОННОМУ КАТАЛОГУ
«ПОЧТА РОССИИ»
ИЛИ В РЕДАКЦИИ

Библиотеки
нового
поколения

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

4/2022

Библиотеко-
ведение

70
ЛЕТ

2022
Т. 71, № 3

Russian Journal
of Library Science
bibliotekovedenie.rsl.ru

231

251

265

285

295

317

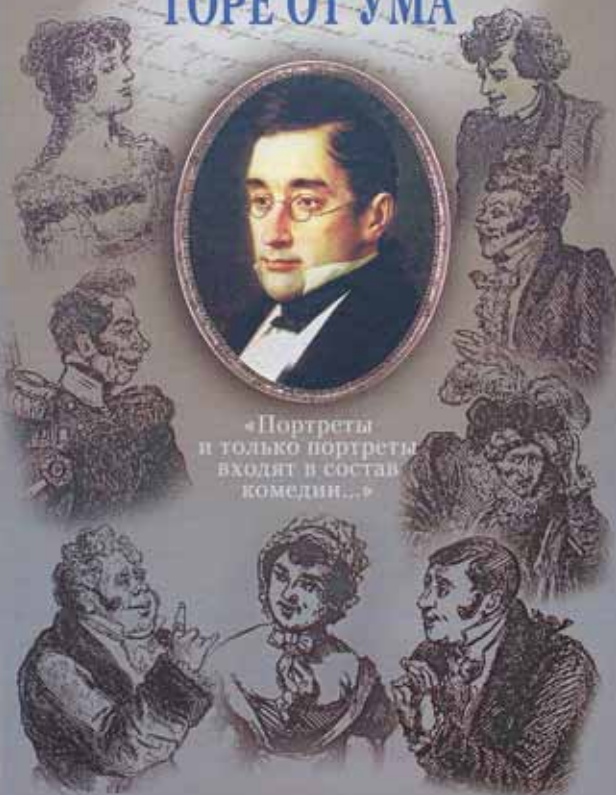
ПОДРОБНЕЕ О ПОДПИСКЕ

<https://bnp.rsl.ru/pages/view/how-to-buy>



Издательство
«Пашков дом»
Российской государственной
библиотеки

А.С. Грибоедов
ГОРЕ ОТ УМА



«Портреты
и только портреты
входят в состав
комедии...»

Издание бессмертной комедии
на основе первой полной публикации 1862 г.
с иллюстрациями М.С. Башилова

Воспроизводятся уникальные
иллюстрированные списки произведения
из отдела рукописей РГБ
и музея-заповедника А.С. Грибоедова
«Хмелита»

Автор послесловия – известный литературовед,
доктор филологических наук, профессор
М.В. Строганов

Приобрести книгу

Книжный магазин
Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
+7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46
Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
rsl.ru/pashkovdom





РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

160

160 лет «на благое просвещение»

Афиша
мероприятий РГБ



RSL.RU

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



**СКАЧАЙ МЕНЯ И ЧИТАЙ
ЛЮБИМЫЕ КНИГИ
СОВЕРШЕННО БЕСПЛАТНО**



НЭБ Свет



РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

Воздвиженка ул., д. 3/5, 3-й подъезд.

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 11-75

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по Интернет-каталогу «Пресса России» (<http://pressa-rf.ru>) — 12141.

◆ Подписной индекс по электронному каталогу «Почта России» (<https://podpiska.pochta.ru>) — ПС308.

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>

◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала

ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

**Главный редактор,
директор Департамента —
Издательство «Пашков дом»**

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

Заместитель главного редактора — ответственный секретарь

Шибаета Екатерина Александровна

**Заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна



Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.

Редакторы: Волхонская Е.Н.,
Михайлова Т.М., Солдаткина О.П.
Электронная версия Баранчук Ю.Н.
Индексирование Иванова О.А.

Перевод Зуев А.Е.
Маркетинг и реклама
Кувшинова А.О.

**Начальник отдела предпечатной
подготовки** Медведева Т.Т.
Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Доломанова Н.Н.,
Щеглова И.Б.

Адрес редакции:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70,
доб. 11-75
e-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

Журнал зарегистрирован Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.
Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная библиотека», Издательство «Пашков дом»

Подписано в печать 30.12.2022

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Печ. л. 14. Тираж 250 экз.

Гарнитура: HeliosCond, Noto Serif JP, Octava, Open Sans, Spectral.

Отпечатано в соответствии

с предоставленными материалами
в ИП Копыльцов Павел Иванович
Маршала Неделина ул., д. 27, кв. 56,
Воронеж, 394052, Россия
Тел.: +7 (950) 765-69-59
E-mail: Kopyitsow_Pavel@mail.ru
Заказ № 211222

Свободная цена.

Редакция не всегда разделяет мнения авторов статей и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается при условии письменного разрешения редакции.

ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 19

6/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE



160